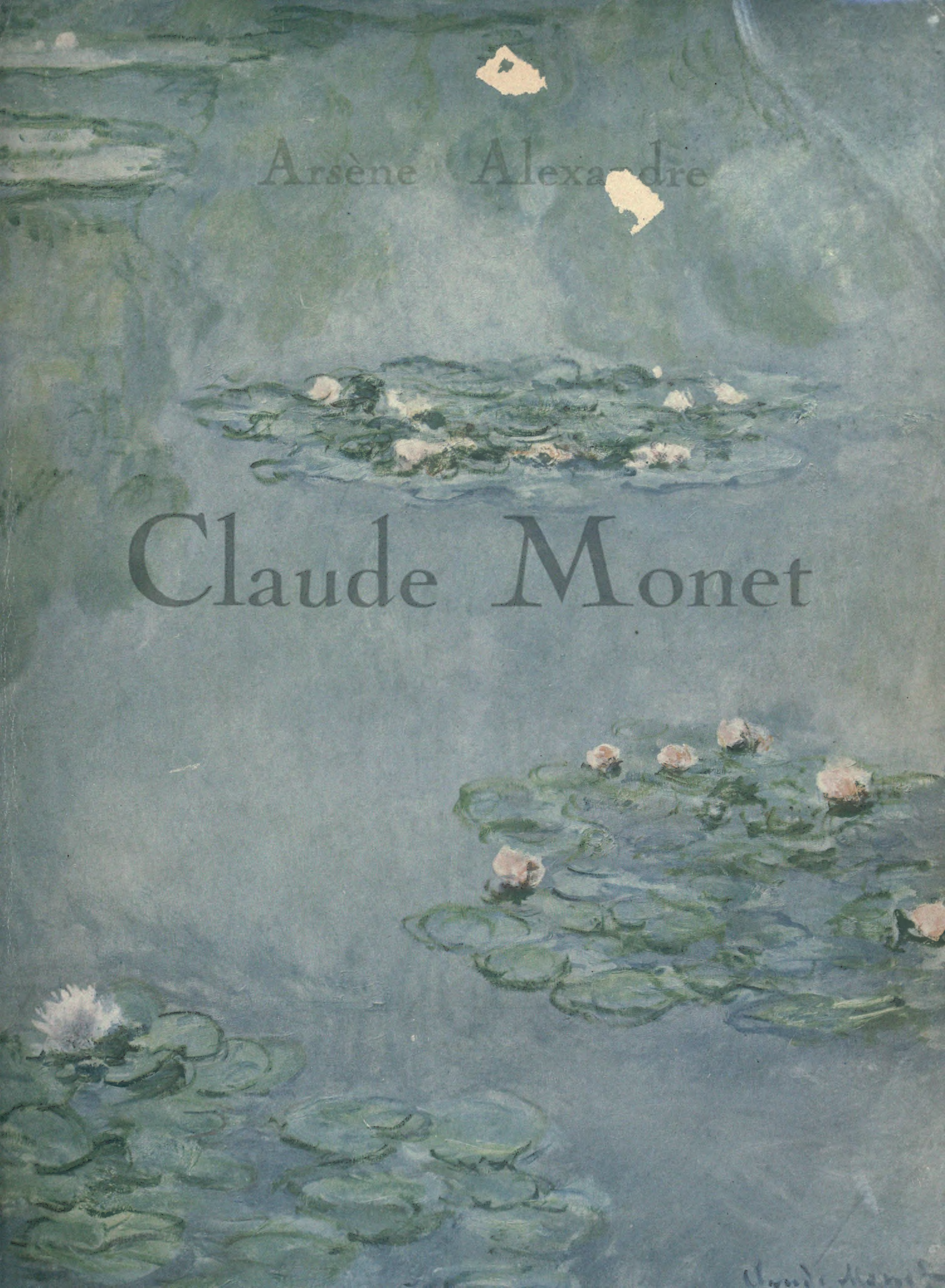
UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE
3 1761 02172404 1

Arsène Alexandre

Claude Monet



Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/claudemonet00alexuoft

Claude Monet

Il a été imprimé de ce livre :

Cent exemplaires sur Japon, numérotés de 1 à 100;

Cent cinquante exemplaires sur papier d'Arches,
numérotés de 101 à 250.

Arsène Alexandre

Claude Monet

PARIS
LES EDITIONS BERNHEIM-JEUNE
25, Boulevard de la Madeleine
1921

QUE TOUT GRAND ARTISTE EST UN CONTINUATEUR.

Pas plus que la vie animale ou végétale, la vie intellectuelle n'offre de phénomènes de génération spontanée.

L'individu sort d'une longue suite d'individus. La pensée, d'une longue transmission de pensées. L'œuvre d'art, d'une infinie succession d'œuvres d'art.

A l'homme qui œuvre de son cerveau et de ses mains ses prédécesseurs ont légué plus ou moins d'eux-mêmes, en bien comme en mal. Qualités ou faiblesses qu'il modifie à son tour suivant son tempérament, son éducation et son rêve.

L'œuvre d'art, si originale qu'elle soit (et même plus elle est originale) ne peut être qu'une floraison, en attendant qu'elle devienne à son tour une semence. Elle peut, d'un autre point de vue, procéder par continuation, ou au contraire, par réaction. Cela ne change rien. Soit qu'il perfectionne, soit qu'il abolisse, le grand artiste ne peut recevoir l'héritage que sous bénéfice d'inventaire. Il lui est même peut être plus nécessaire de le connaître pour le rejeter que pour l'accepter.

C'est pour cela que les artistes considérés comme les plus novateurs sortent d'un stage chez les maîtres les plus imbus de certaines traditions.

Cette décision de rompre avec ces principes traditionnels — qui parfois ont été eux-mêmes, jadis, l'effet d'autres résistances, — peut coûter à l'artiste de longs efforts. Mais, pour la plupart du temps, se produisant au début de la vie, elle est le fruit d'une révélation soudaine, d'une éblouissante intuition. Nous en verrons ici une confirmation éclatante.

De toute façon, il n'y a pas d'exemples du surgissement ou du développement d'un artiste original dans un isolement absolu. Ceux que l'on pourrait citer seraient simplement des cas mal expliqués ou insuffisamment observés et suivis, puisque, dès que l'enfant, le berger, le sauvage, le jeune être quelconque, plongé dans un milieu absolument réfractaire à l'art, se révèle doué d'un instinct de dessin, il tombe aussitôt

sous les yeux d'un connaisseur, ou passe entre les mains d'un maître. Dès lors il est forcé de comparer ses essais à ceux des autres commençants, ou bien aux travaux des artistes disparus, ou bien à ceux des artistes qui occupent le public.

Tout ce qui vient d'être dit semblerait entraîner cette conclusion qu'il est impossible à un artiste d'être original de façon absolue.

Au contraire, c'est l'affirmation plus énergique, parce que raisonnée, de cette originalité.

En effet, la docilité aux traditions, quand elle en tire des ressources neuves et des résultats inédits, n'est pas moins, ni pas plus, une preuve d'originalité, que l'opposition consciente à ces mêmes traditions, éprouvées par l'artiste comme contraires à sa nature. Pour les combattre il a fallu qu'il les essayât et en pénétrât le fond même. Sa valeur, alors, n'en ressort que mieux et il ne s'élève au-dessus du courant commun que parce qu'il a risqué un moment d'y demeurer plongé.

Les facultés humaines sont un étrange alambic. Le résultat de l'assimilation est le plus souvent entièrement différent de ce qu'on aurait pu attendre des éléments assimilés. Ce n'est qu'au prix d'une analyse très subtile qu'on peut rattacher le point d'arrivée d'un artiste à son point de départ. Ils se correspondent cependant d'une façon indissoluble, et en quelque sorte fatale. Qui peut dire à quel degré un homme d'humble extraction qui parvient aux plus hautes dignités de l'Etat ne doit pas son génie, ses actions les plus surprenantes, aux obscures qualités que son père appliquait à gâcher le mortier ou à conduire la charrue ?

Un artiste dont il sera question au cours de ce livre, Alfred Sisley, nous fit un jour, dans notre jeunesse, une remarque, ou plutôt nous donna une leçon pleine de sens, à ce sujet.

Nous tournions en dérision certaines peintures de mauvais goût, reproduites alors à un trop grand nombre d'exemplaires. Nous en déplorions la popularité, la considérant comme capable de fausser dangereusement les idées et la vision chez les jeunes gens qui auraient pu se sentir une vocation artistique.

— Pourquoi cela ? nous dit-il. Il vaut mieux de ces images que pas d'images du tout, pour leur inspirer l'idée d'en faire à leur tour. *Tout dépend de la façon dont ils les auront comprises.*

Parole profonde, qui résume toutes les réflexions précédentes. Mais celles-ci, et la boutade de Sisley elle-même, laissent en dehors tout un ordre d'idées encore différent, et qu'il nous faut indiquer avant d'entrer dans le vif de notre sujet.

Qu'il nous soit permis de tenir pour acquise cette vérité que le plus original des artistes se rattache, soit par acceptation, soit par réaction, à un mouvement précédent, et, comme corollaire, qu'il sera lui-même continué par contrastes ou par analogies.

Mais s'il se rattache, il se détache aussi en même temps.

Dans l'immense parterre de l'art, son œuvre est un élément de l'harmonie générale, comme une fleur splendide se mêle à toutes celles qui l'entourent, et se confond avec elles. Mais si nous l'étudions isolément, mille raisons nouvelles, inattendues, éclatantes ou délicates, se présentent à nos yeux.

Alors tout disparaît, sauf elle. Le parterre passe au second plan et la belle plante drue et fleurie devient le principal personnage du poëme floral.

Ainsi devrait être examinée l'œuvre, racontée la carrière d'un artiste remarquable. Il serait à la fois l'élément intégrant d'une histoire vaste et complexe, et le point culminant de cette histoire.

Selon le second de ces points de vue, son originalité apparaîtrait alors plus affirmée, malgré la multiplicité des qualités qu'il a héritées et qu'il a développées, ou à cause de cette multiplicité même.

Au lieu de se présenter comme une belle anomalie, il serait une preuve encore plus belle de la logique profonde de la vie et de l'art.

L'histoire qui réaliserait parfaitement ce dessein serait le plus beau et le plus édifiant des livres, et ce livre aurait ainsi une raison d'être qui n'est pas toujours incontestable en matière d'écrits sur l'art.

Bien qu'ici nous ajoutions des pages à tant d'autres pages, nous gardons cette conviction que les œuvres des grands artistes pourraient se passer de commentaires, même qui auraient la chance d'apporter quelques éclaircissements. Elles demeureront toujours suffisamment éloquentes par elles-mêmes.

Toutefois, si l'on réussit, non pas à leur faire dire plus qu'elles ne disent, mais à raviver chez le lecteur la foi en la Beauté et en la Nature, et à provoquer l'admiration reconnaissante envers ceux qui se sont efforcés de tirer de leur communication avec la Nature une expression de Beauté, on rend quelque service aux autres hommes, parce qu'on a fait ressortir de façon plus précise et plus motivée ce qu'ils ne faisaient que vaguement sentir.

On est en même temps l'interprète de la pensée de l'artiste vis-à-vis du public, et le porteur des hommages informulés de ce public vis-à-vis de l'artiste.

DU TERME D'« IMPRESSIONNISME », CAUSE D'ERREURS.

Tout ce qui vient d'être dit quant à l'originalité, en général, d'un artiste ou d'une école, nous en pourrons constater l'application à Claude Monet ainsi qu'aux peintres qui formèrent tout d'abord avec lui le groupe devenu si célèbre sous le nom d'*Impressionnistes.*

Sa formation, ses luttes, ses influences et ses modifications, sont toutes mêlées étroitement à l'histoire artistique de plus d'un demi-siècle.

Mais l'appellation même, d'abord dérisoire, qu'ils acceptèrent pour l'illustrer, fut la cause des plus complètes erreurs d'appréciation dans un sens comme dans l'autre, que jamais aient pu commettre, vis-à-vis d'artistes, le public et même les mieux qualifiés pour juger les questions d'art.

Les ennemis des nouvelles tendances qui se manifestèrent particulièrement après la guerre de 1870, s'indignaient de voir — ou de croire voir, — l'art s'abaisser à ne rendre qu'une fugitive *impression.* Par contre les défenseurs de ces tentatives croyaient devoir faire un mérite à leurs auteurs de ce que les traditionnalistes s'imaginaient y relever de faux ou d'insuffisant.

Il est toujours nuisible de se quereller sur un mot, sur une étiquette, ce vocable ne répondant presque jamais à la réalité des choses.

Le terme d'*impressionniste,* qui est devenu commode parce qu'en usage depuis des années pour désigner certains artistes déterminés, ne définissait en aucune manière leur but, le sens de leurs efforts, ni la nature même de leurs travaux.

C'était une cause d'erreurs et de discussions à côté dans le même genre que le mot d'art *gothique* appliqué jadis à l'art *français* par excellence. Les plus graves malentendus, les destructions les plus regrettables, ont affligé longtemps notre architecture nationale, uniquement à cause de ce baptême malencontreux. Les « Impressionnistes » s'en sont tirés à meilleur compte, mais l'art en général a souffert de cette conséquence :

que les artistes de qualité inférieure se sont parés des défauts même que l'on croyait, à tort, devoir reprocher aux maîtres qui ne parvinrent à s'en disculper qu'après de longues luttes, et une production cruellement méconnue.

En somme que peut, en dernière analyse, signifier ce mot d'*impression ?*

Tout d'abord une distinction apparaît aux yeux : c'est qu'une *impression* est l'effet rapide, fugitif, produit sur nos sens et sur notre esprit par un spectacle lui-même complexe, mobile et changeant; — tandis que, d'autre part la notation de cet effet sera immobile, immuable, et *matérielle.*

Or, cette notation peut s'effectuer de deux manières absolument différentes. Par l'une, l'artiste recherchera l'élément le plus expressif de tout l'ensemble de tons, de nuances, de vibrations qui affectent son regard, ou en d'autres termes la dominante de tant de colorations simultanées et confondues.

Par l'autre, il s'efforcera, au contraire, de décomposer tout ce faisceau de rayonnements, d'en distinguer les plus agissants, et d'en reproduire à son tour, dans la mesure du possible, les associations les plus saisissantes. Cependant, la nature offrant à la fois des effets transitoires sur un fond permanent, il y aura toujours un peu de l'une des deux tendances qui subsistera sous celle qui domine. C'est cette dernière qui caractérisera l'œuvre d'art suivant que l'artiste sera porté vers l'un ou l'autre parti. Dans le premier cas, il procédera surtout par simplifications et par synthèses; dans le second, par analyses et par complexités.

Il apparaît donc absurde de donner le même nom à deux formes d'art aussi opposées, et qui l'étaient, en effet, non seulement chez les différents artistes du nouveau groupe par rapport les uns aux autres, mais encore dans les œuvres diverses d'un même artiste. Le tableau qui occasionna l'épithète malveillante, comme nous le verrons plus loin, et qui était intitulé : *Impression, soleil levant,* relevait du premier système alors que d'autres peintures de Monet appartenaient au second. Pour celle-ci, le peintre pouvait donc être qualifié d'impressionniste, ce qui n'était pas autrement fâcheux, mais tout le reste de son œuvre exigeait un autre nom, ainsi que l'œuvre et les tendances de ses compagnons, nom qu'il était plus difficile de trouver, parce qu'il aurait fallu pour cela chercher avec plus de clairvoyance, de bon vouloir, et moins de préjugés invétérés.

Un nom, tiré du but même que visiblement ces artistes se proposaient, un autre peintre, plus tard, dans des œuvres relevant précisément de la méthode synthétique, en adopta un qui aurait parfaitement convenu à toutes les œuvres, et à toutes les sortes d'exécution, de tous les artistes bafoués avec le mot, incomplet et inexact, d'impressionnistes. Whistler, en qualifiant ses paysages, ses nocturnes, d'*harmonies* (harmonie en bleu et or, en vert et argent, etc.) définissait sans l'avoir précisément voulu, toutes les tendances, non seulement des artistes qui nous occupent, mais encore des principaux maîtres modernes, et, en général, de presque toute l'école à venir.

Claude Monet, Renoir, Sisley, etc., cherchant à saisir et à rendre les grandes harmonies de couleurs et de lignes (nous verrons plus loin que ces termes d'usage sont cause de bien des malentendus) étaient avant tout des *harmonistes.*

Ce nom eût d'ailleurs, correspondu aux tendances artistiques peut-être les plus typiques de leur temps. Ils cherchaient à effectuer en peinture ce que Wagner réalisait dans le monde des sons : la richesse de la couleur, ses combinaisons multiples, source inépuisable, immense, où l'art n'avait puisé qu'avec une certaine réserve, et qui encore aujourd'hui n'a livré qu'à peine le commencement de ses enchantements.

QUE LA COULEUR, EN PEINTURE, EST UN ENSEMBLE INDÉFINISSABLE DE MIRAGES QUI ONT VERTU D'ABSOLU.

La couleur ! Qui peut se flatter de la connaître, de la comprendre ? Toutes les définitions qu'on peut en donner, scientifiques ou poétiques, reviennent seulement à dire qu'elle *est*. Est-elle une réalité ? Non, puisqu'elle est perpétuellement changeante et que ses changements sont à la fois imperceptibles et vertigineux. Est-elle un mensonge, une illusion ? Pas davantage, car si tous les hommes la perçoivent chacun à sa façon, suivant la qualité infiniment diverse de leurs organes, du moins ils constatent au même moment qu'un même objet est coloré d'une certaine manière. Sauf dans le cas d'une maladie de la vue, ils ne pourront discuter sur les tons francs, et pas un d'eux, par exemple, n'affirmera qu'un rouge est un vert, ou un orangé un bleu. Mais dès que les nuances commencent, les perceptions diffèrent. Dès que plusieurs nuances sont en jeu et se combinent en s'influençant réciproquement, les opinions n'ont pas encore eu le temps de se mettre d'accord qu'un changement presque insaisissable de lumière ou d'ombre a déjà transformé l'apparence pour en substituer une autre, suivie de cent autres encore.

Le plus ou moins de jour, le plus ou moins de distance, la sécheresse ou l'humidité de l'atmosphère, l'immobilité ou la vitesse plus ou moins grande imprimée aux objets, un souffle de vent, moins encore, rien, une imagination, transforment complètement l'aspect du mystère, sans dissiper le mystérieux.

S'il est aussi difficile à nos imparfaites organisations de percevoir, à nos esprits plus ou moins exercés, de concevoir la couleur, combien ne deviendra-t-il pas plus ardu, plus périlleux d'en reproduire artificiellement les effets ? Comment parviendra-t-on à s'accorder sur une interprétation forcément arbitraire, puisqu'elle n'est que personnelle, d'un phénomène lui-même instable et décevant ?

Pourtant des milliers d'hommes, vouant leur esprit et leurs organes à fixer cet

insaisissable, ne se sont pas effrayés de ces difficultés, et ne se sont pas arrêtés sur le seuil d'un domaine si chimérique que le raisonnement seul l'aurait décrété impossible à exploiter. Et d'autre part, des millions de spectateurs se sont contentés, et même satisfaits, ravis, de ces efforts imparfaits pour traduire un idéal de perfection. Ils ont considéré comme une reproduction de la vérité ce qui n'était que le mirage d'un mirage.

Ils ont accepté, l'éducation et l'accoutumance aidant peu à peu, tous ces moyens rien qu'approximatifs : lignes ou masses immobiles pour exprimer les mouvements les plus complexes et les plus véhéments; signes disposés sur une surface *plane* pour suggérer les profondeurs et les *successions de plans* à l'extrême limite de ce que l'œil en peut percevoir dans la nature; teintes plates pour rendre la coloration des surfaces bombées, même y compris les ombres que leurs courbes comportent; ou bien encore mélanges de nombreuses teintes par petits éléments rapprochés pour reconstituer sur notre rétine les nuances et les rapports de nuances qu'en général un examen rapide, superficiel, ou simplement l'habitude, nous fait concevoir comme tout unies et d'une seule tenue. Que dire enfin ? La lumière a été exprimée par le sombre, la nuit elle-même par ce qui sans la lumière ne serait point visible. Et la *couleur*, en fin de compte, a pu être exprimée, — ou, plus exactement, suggérée, ce qui revient au même pour l'art, — par la suppression totale de la couleur proprement dite, si l'on compte que le *noir* et le *blanc* sont (en dehors des analyses scientifiques, qui y retrouvent les couleurs) l'absence de toute coloration ?

C'est donc que la reproduction et la mise en œuvre de ces phénomènes des couleurs et des actions et réactions qui les modifient, peuvent, doivent, comporter une convention en laquelle tous les spectateurs ont la possibilité de reconnaître, à la fois, l'intention de l'artiste et leur propre conception, fût-elle soumise elle-même à maints revirements, à maintes divergences d'opinion, soit dans un même temps, soit à des époques successives. Par exemple, plusieurs siècles après qu'une image colorée a été offerte à des regards, à des esprits autrement éduqués que les nôtres, nous nous accordons pour la lire, ne fût-ce que pour la discuter.

La signification nous en est proposée d'une façon aussi précise qu'un théorème à des mathématiciens.

Et ce n'est pas seulement *une* convention, nous venons de le voir, qu'impliquent d'une part la proposition, d'autre part la reconnaissance de ces images. C'est cent, c'est mille conventions, successives ou simultanées, souvent contradictoires, qui obtiennent ainsi l'approbation du plus grand nombre ou la préférence exclusive d'une élite. « La nature, pour moi, n'a pas ces couleurs-là », disent les uns. « Pour moi, disent les autres, elle n'a pas celles-ci », et ce qu'il y a de plus certain c'est qu'elle est en elle-même différente des deux visions opposées, car les couleurs, en dernier ressort, n'existent que parce que des yeux les perçoivent et que pas une paire d'yeux ne les perçoit de façon identique.

Ainsi la convention équivaut provisoirement à un principe, et l'incertain donne des certitudes très suffisantes, du moment que les suggestions sont belles.

Ces suggestions demeurent elles-mêmes fort mystérieuses et l'artiste qui les procure ne saurait lui-même, possédât-il le plus sûr instinct des effets, dire autre choses des causes : qu'elles sont ainsi, et des résultats : qu'il les connaît surtout expérimentalement.

Aucun ne pourrait expliquer de façon satisfaisante et allant jusqu'à l'essence même, *pourquoi* tels tons ou telles combinaisons de tons divers nous donnent une impression de tristesse, de calme, ou de joie. (Et ici, en passant, remarquons que voici le mot d'*impression* correspondant à une toute autre signification que celle que nous analysions tout à l'heure, puisqu'il ne s'agit plus de la *notation* en elle-même des aspects, mais du *sentiment* qui se dégage d'elle.)

Il est incontestable qu'il est des tons et des harmonies qui procurent une *sensation* de froideur, telles les gammes des bleus, des verts, etc., ou bien au contraire réchauffent, pour ainsi dire le spectateur, tels les jaunes, les rouges, les orangés. Pourtant le thermomètre n'est point influencé par le voisinage de ces colorations. Ce n'est pas non plus seulement en vertu d'une association d'idées que se produisent ces effets. L'explication serait trop puérile, puisqu'il y a des flammes bleues, et que l'on peut grelotter, en hiver, aux plus rouges couchers du soleil.

Il est plus simple et plus sensé, d'avouer, en toute humilité, qu'en cela comme dans le reste, nous n'allons pas plus avant que la simple constatation et que tout ce que l'on peut dire des vertus des couleurs et des tons se ramènera à la fameuse explication de celles de l'opium dans Molière.

Cela, du moins, tant que l'homme n'aura pas étudié plus profondément qu'il ne l'a fait jusqu'ici le mécanisme de ses perceptions et leurs rapports les plus complexes et les plus subtils avec la nature environnante. Or, il n'en est même pas encore à épeler l'alphabet de cette science, s'étant toujours plus satisfait d'éprouver que de connaître.

Qu'il nous suffise donc, puisque nous n'en savons pas plus que quiconque, de jouir des plaisirs que nous procurent, non seulement l'ensemble merveilleux des fêtes de couleurs que la nature nous offre dans une profusion infinie, mais encore les équivalents par lesquels les hommes ont cherché à en fixer le souvenir, ou bien à provoquer une sensation exaltée jusqu'au rêve.

Mais si le raisonnement, tout comme l'expérience, nous prouve que des signes aussi relatifs que ceux de la couleur nous suggèrent des émotions vives, et quoiqu'intermittents (1), des plaisirs complets, comment se fait-il que les appréciations, les jugements, que l'on porte sur l'emploi de cette couleur par les artistes reconnus, tôt ou tard, les plus remarquables, soient aussi tranchés, aussi absolus ? Pourquoi vont-ils jusqu'à causer des exclusions féroces, des inimitiés irrémédiables, des haines comparables à celles qu'engendrent les religions contraires ?

Comment se querellera-t-on aussi ardemment et peut-être plus, sur des sensa-

(1) Il y a des jours où ceux qui aiment le mieux la peinture sont insensibles aux séductions qui leur étaient le plus chères. Dans ce cas le mieux est d'attendre patiemment qu'à l'improviste, comme il avait cessé, le charme commence à opérer.

tions que sur des idées ? Comment la réalisation, ou même parfois la supposition, d'un emploi inédit des couleurs, ont-elles eu pour résultat à notre époque, de faire un mérite aux artistes dont nous nous occuperons ici, de leurs moyens encore plus que de leurs buts, quand ceux-ci n'étaient pas moins beaux que ceux-là ?

Enfin, comment a-t-on cru les louer dignement en les opposant à leurs plus grands prédécesseurs, au lieu de considérer leurs apports comme la continuation d'une longue et magnifique suite de trésors divers se faisant valoir même par leurs contrastes ?

Nous admirerons, en particulier, Claude Monet parce que nous pouvons le rattacher logiquement à de belles origines, et parfaitement déterminées, et aussi parce que nous le verrons réaliser certaines aspirations de son époque, préparant, par cela même, à ses successeurs, de nouvelles ressources à mettre en œuvre, ou des points d'appui pour développer leur personnalité dans un sens encore inconnu, mais non moins fatal.

Ainsi constaterons-nous en même temps le principe des générations enchaînées (et non spontanées) et tirerons-nous le profit que nous nous proposions de l'examen des conditions dans lesquelles un grand artiste se rattache aux plus originaux des âges antérieurs par sa passion de recherches, tout en se détachant nettement par son œuvre.

Pour mieux apprécier l'effort accompli et la place conquise, il n'est pas sans intérêt de retracer rapidement l'évolution de la couleur à travers quelques époques et quelques maîtres représentatifs.

DE L'HÉRITAGE QUE LES MAITRES DE LA LUMIÈRE TRANSMIRENT A CLAUDE MONET.

Il est évident, lorsqu'on étudie les peintures de Pompéï, que la peinture antique connaissait et pratiquait l'emploi des complémentaires, et de plus avait une prédilection pour les harmonies les plus vives et les plus claires tonalités. Les exemples ne manquent pas, tandis qu'au contraire, en dehors de la convention ornementale des vases grecs en rouge et noir, on aurait la plus grande peine à citer un seul cas d'une peinture exécutée en tons sombres et suivant les principes du clair obscur, tel qu'il s'est pratiqué entre autres dans l'école napolitaine. Il n'est même aucun texte qui permette de supposer qu'on eût la seule notion d'une telle peinture.

Les anciens, vivant dans des régions ensoleillées, avaient les yeux ouverts sur les colorations les plus vives et les plus vibrantes, et ils ne pouvaient s'ingénier à regarder la nature à travers des traditions corrompues. Même et surtout dans les mosaïques, les harmonies lumineuses dominent, et le procédé même, par le scintillement de ses petits carrés d'émail, produisant un effet analogue à celui des touches divisées, est extrêmement voisin de la conception moderne.

Au moyen-âge, si nous entendons par là jusqu'au XIVe siècle, les traditions byzantines qui avaient succédé aux conceptions grecques et greco-romaines, font régner les grands partis sévères par à-plats de tons soutenus, et assez peu éclatants, sans toutefois encore un grand emploi de l'ombre. Mais déjà, au XIVe siècle, avec Giotto, puis avec Orcagna, Spinello Aretino, les grands Siennois, etc., tout en restant vouée à une certaine austérité, la peinture tend vers un refleurissement général, jusqu'à ce qu'avec ceux qu'on a appelés si improprement les Primitifs, c'est-à-dire Fra Angelico, Botticelli, Gozzoli, etc., elle révèle les plus grands éblouissements qu'aient jusqu'alors, peut-être, connus les regards humains.

Toutefois, déjà dès la fin du XVe siècle et le commencement du XVIe avec Ghir-

landajo, Signorelli, divers autres maîtres, le modelé par ombres et clairs tend déjà à se substituer au modelé en pleine clarté, et lorsque nous serons arrivés au temps de Michel Ange et de Raphaël nous serons déjà sur la voie des harmonies plus atténuées et des graves séductions du clair-obscur. Il semble que Léonard s'y désespère, et plus tard les Napolitains et les Espagnols s'y enlizeront, d'ailleurs avec une sombre magnificence.

Les grands Vénitiens parviennent à la triomphale alliance de la plus grande richesse de tons avec les valeurs les plus soutenues. Toutefois (comme d'ailleurs pour bien des maîtres cités précédemment), il faut absolument se garder de les juger d'après l'*aspect actuel* de leurs œuvres. Quand on voit ce que sont devenus certains ciels de Véronèse, certains feuillages de Titien ou de Tintoret (par exemple tout le fond de la *Suzanne* de ce dernier) et quand sous la patine on reconstitue, sans grand effort, la vivacité des étoffes, la tendre nacrure des carnations, l'on se rend aisément compte qu'au sortir des mains de ces magiciens, les tableaux devaient être d'une somptueuse fraîcheur, d'un éclat quasi aveuglant.

Nous ne saurions perdre de vue, dans ce résumé, nos propres maîtres et ceux avec qui, chez nos voisins, nous avons entretenu, au XVe siècle, les plus étroites relations, les plus fructueux échanges. Les grands Flamands, et notamment les Van Eyck, peignant par tons transparents sur des grisailles infiniment légères malgré leur extraordinaire précision, nous donnent la sensation d'une peinture en pierres précieuses. L'on peut déduire logiquement, d'après les fonds dans les célèbres miniatures de Foucquet, que ses grandes œuvres picturales malheureusement détruites, ne devaient pas le céder en vivacité et en richesse aux précédentes. Ces fonds, dans le manuscrit des *Grandes Chroniques* notamment, et dans celui de l'*Histoire des Juifs,* nous offrent des paysages d'une clarté et d'une intensité, qui font penser à la lumière que nous devions, tant de siècles plus tard, admirer répandue à flots dans l'œuvre de Monet.

Il est bon de rappeler que nos maîtres français du XVIIe siècle ne peignaient pas moins clair que tous ces merveilleux prédécesseurs. La teinte sombre qu'ont revêtue les tableaux de Poussin n'est dûe qu'à l'action du temps aggravée par la façon de préparer les toiles en rouge. Mais la reconstitution logique de ces peintures qu'il est possible de réaliser par diverses déductions et un examen optique approfondi, prouve que ce grand artiste employait le coloris le plus vif. Le *Triomphe de Flore,* entre autres, un des plus ravagés, était, le simple isolement par la jumelle le démontre, d'une intensité de couleur, presque d'une crudité, incroyables.

Rubens est demeuré la clarté même du jour. Ses gigantesques compositions doivent leur diaphanéité somptueuse à l'emploi souverain des glacis sur grisailles de divers tons allant du brun au blanc en passant par le gris. Aussi ne peut-on établir d'analogies entre sa technique et celle de son temps, d'une part, et de l'autre celle de Claude Monet.

Il est des écrivains, et non des moins qualifiés, qui ont soutenu la thèse, que les peintures sublimes de Rembrandt n'avaient nullement la teinte sombre qu'elles nous offrent aujourd'hui pour la plupart, mais qu'elles étaient à l'origine d'un très vif éclat.

Sans entrer dans cette dicussion qui nous éloigne trop de notre sujet, nous pouvons du moins rappeler que la soi disant *Ronde de Nuit* était une scène de plein jour et même de plein soleil. En tous les cas, les peintures des grands Hollandais du XVIIe siècle, Hals, Van der Helst, et surtout le plus « moderne » de tous, Vermeer, avaient une luminosité que n'ont point cherché à hériter certains très bons peintres Hollandais modernes, littéralement tombés dans les brumes les plus opaques.

Quoique formé à l'école de Rubens, Watteau, par ses riches et profonds mélanges, véritable alchimiste de la peinture, s'éloigne sensiblement de son dieu, et il mettrait facilement ses successeurs sur le chemin des cuisinages trop substantiels. Cependant quel ruissellement de chatoyantes clartés dut être l'*Embarquement* au sortir des mains du grand poète des ardentes mélancolies !

Il n'est pas besoin de dire que nous ne nous proposons pas ici de refaire une « histoire de la couleur à travers les âges ». Aussi passons-nous beaucoup de périodes et de noms. Nous voulons surtout montrer comment Monet fait partie à son tour, avec des différences qui seront son apport personnel, d'une longue série de maîtres qui ont tous cherché à traduire leurs conceptions dans la langue la plus claire et la plus vibrante. Avec Delacroix et ses passionnantes recherches, nous arrivons à la limite que nous nous étions assignée. Ce que nous voulions démontrer, c'est que pendant des siècles, à part quelques intermittentes exceptions, il était naturel de chercher la plus grande clarté dans la peinture, que l'on eût ou non trouvé les moyens de rendre ce maximum, et que cette façon de voir était même presque la seule instinctivement en usage.

Ce qui nous frappera, au début de l'histoire de Monet et de son groupe, c'est que cette notion avait fini par être complètement abolie. Le public en était arrivé à ne plus voir la nature qu'à travers la peinture telle que les années l'avaient obscurcie, et aussi, à travers la vision d'un grand nombre de peintres du moment, réellement aveuglés par cette méprise de tradition.

Ici nous avons à nous arrêter avec un peu de détail sur ce curieux moment qui a précédé l'arrivée de Claude Monet et sur les obstacles qu'on lui opposa d'une façon si acharnée que notre temps, qui adopte maintenant toute tentative avec une imperturbable avidité, a quelque peine à se représenter cette opposition. Elle n'est pourtant rien moins que préhistorique.

DU RETOUR A LA NATURE
ET DES PRÉDÉCESSEURS IMMÉDIATS DE MONET.

La réaction davidienne, dans son ensemble, avait plutôt éclairci la palette qu'elle ne l'avait assombrie. Elle est, en général, pauvre et claire. Le grand maître du clair obscur, qui trouve dans les jeux de la lumière et de l'ombre un moyen de confesser son cœur perpétuellement ému, assoiffé de mystère, J.-P. Prud'hon, n'exerce cependant aucune influence sur le mouvement qui va se produire, tendant à s'éloigner de plus en plus du grand jour de nature pour créer une convention de peinture. Il demeure isolé, et c'est plutôt Géricault (bien que ses tableaux aient été en outre noircis par le temps) qui commence à se servir de ces harmonies soutenues, que les cuisines (d'ailleurs si savoureuses) de Decamps et des peintres romantiques vont renforcer encore.

Delacroix est également tout à fait à part. Il possède une palette, dix palettes, d'une richesse et d'un éclat extraordinaires, et il en tire sans cesse des effets splendides. Mais il s'enrichit lui-même plus qu'il n'enrichit la peinture de son temps et des temps qui suivront. Il est trop personnel pour être suivi, trop complexe pour être imité. Toutefois il a découvert dans le domaine matériel des principes aussi féconds et aussi profonds que sont vastes ses incursions dans tous les domaines de la poésie. Seulement, ces principes on ne les analysera que plus tard, et ils ne profiteront aux artistes, pour ainsi dire, que par répercussion (1). Et même si, après l'avoir violemment combattu, les ateliers académiques, comme il arrive toujours, lui font de serviles emprunts, ce sera précisément en éliminant tout ce qui chez lui jaillit du contact de sa personnalité propre avec la nature. C'est ainsi qu'ils reproduisent ses effets tragiques les moins lumineux. Il faudra que toute une révolution s'accomplisse pour qu'on retrouve et comprenne ce par quoi, précisément, il était révolutionnaire.

(1) C'est seulement vers 1883 que Signac et Seurat retrouvèrent dans ses écrits les principes sur lesquels ils établissent le « néo-impressionnisme ».

Après la période davidienne, un important mouvement s'était produit qui allait ouvrir de nouvelles voies, sinon guider la marche de ceux qui devaient ensuite s'y engager.

L'influence des anciens naturistes hollandais, combinée avec celle d'une partie de l'école anglaise, partie comprenant principalement les paysagistes Old Crome, Wilson, Bonington, et surtout Constable, allait ramener de nouveaux venus au sentiment de la nature dépourvue de tout appareil factice, de tout arrangement. Les grands paysagistes, tels que Théodore Rousseau, Corot, Daubigny, Paul Huet, Cabat, d'autres encore, faisaient réellement un pas de géant. Ils recommençaient à voir, à aimer, à reproduire, l'individualité des arbres, l'accord ineffable des eaux et du ciel, toutes les caresses vivifiantes de l'air.

Certes les Hollandais avaient donné tout cela à profusion. L'on n'a qu'à voir au Louvre, attentivement, et sans préjugés, certaines pages merveilleusement spacieuses et ensoleillées de Cuyp, de van Goyen, de Ruysdaël, de W. van de Welde; il est facile de leur restituer par la pensée, leur clarté originelle, qu'avaient voilée d'acharnées générations de vernisseurs, collectionneurs privés ou conservateurs de musées.

Mais, phénomène assez curieux, cette sorte d'éclaircissement mental, les grands artistes que nous venons de nommer n'osèrent pas le tenter pour eux-mêmes jusqu'au bout. Ils choisirent un moyen terme; ils s'arrêtèrent à mi-chemin, et bien que leurs œuvres soient sublimes, ils restèrent asservis au diapason que le temps, plus que leurs grands devanciers eux-mêmes, avait institué.

Quant aux très beaux poètes de nature de la Grande Bretagne, ils peignaient dans une gamme très montée, sous l'influence même de leur climat, et Turner n'était pas ou était à peine connu au moment où Constable était apprécié et admiré. Et encore, de ce dernier, soupçonnait-on tous les corps-à-corps avec la nature, par exemple ses surprenantes études de ciels, ou ses plus modestes pochades, si expressives, si intenses, et qui n'ont pris que beaucoup plus tard toute leur signifiaction et leur prix ?

Il est digne de remarque, encore, que des peintres comme Watteau et Hubert Robert, pourtant merveilleux observateurs de la nature, mais en vue d'un arrangement, d'une conception personnelle, ne devaient engendrer que des peintres évoluant uniquement dans l'artificiel. Tous, petits-fils des arrangeurs du XVIIIe siècle, conteurs de sujets de genre ou peintres d'histoire faussement épiques, continuant faiblement l'académisme de David, formaient au moment où nous arrivons, une foule assez compacte et assez aveugle pour s'opposer à tout effort de retour à la vérité.

Ils avaient, suivant le mot de M. Degas, « déshonoré leurs maîtres en les imitant. » Ils s'étaient montrés les plus hostiles à Corot, à Rousseau et à Daubigny, comme ils allaient de nouveau honnir et accabler Monet, Renoir et Sisley. Ils ne disposaient que de forces d'obstruction, mais ils s'en servaient de façon féroce, avec l'appui d'un public que leur nombre, leurs succès, et même simplement l'habitude de voir la vie à travers leurs tableaux, avaient déshabitué de toute observation directe.

Quoiqu'il en soit de toutes ces actions et réactions, les quatre grands paysagistes de Barbizon, de Fontainebleau, de Ville d'Avray et d'Auvers-sur-Oise, avaient com-

mencé une évolution considérable, instauré des principes d'observation et des efforts de transcription qui préparaient des voies absolument neuves et spacieuses. Sans eux, non seulement le mouvement et l'œuvre que nous étudions ici n'auraient pu se comprendre, mais encore ils n'auraient eu de raisons de ne pas se produire.

Examinez au Louvre, par exemple, dans la collection Thomy-Thierry, la ravissante *Route d'Arras* de Corot, la plus claire, la plus légère et pourtant si ferme; ou bien encore la minuscule vue de la *Plaine des Pyrénées* par Rousseau, qui contient dans un espace grand comme vos mains ouvertes tout le poëme de l'espace et de l'altitude; ou bien encore, dans une tout autre note le *Printemps* de Millet, avec sa noire nuée, son arc-en-ciel et la verdure qui rit sous la menace. Vous reconnaîtrez que ces peintres ont vraiment rouvert sur le monde vrai une fenêtre longtemps obstruée par le soi disant paysage historique, qui osait se réclamer de Poussin, et vous serez tentés de croire qu'ils avaient dit le dernier mot en matière de lumière, d'air et de couleur. Mais le dernier mot n'est jamais dit en art. Toute grande œuvre, portant un caractère de beauté et d'originalité, pose par cela même une question, découvre un horizon imprévu, inspire une curiosité de chercher encore. L'on ne saurait éprouver cette attraction devant les ouvrages de ceux qui se sont crus plus forts parce qu'ils s'immobilisaient dans une tradition.

Corot, Rousseau, Millet, Daubigny posaient ces questions neuves.

Un autre homme, avec une rare puissance, leur succédant de près, en apportait encore d'analogues, capables d'éveiller de belles passions parmi les générations artistiques qui se préparaient à leur tour. Nous avons nommé Courbet.

Courbet pour la vigueur dans la simplification, les autres peintres que nous avons nommés pour la diversité, la délicatesse dans les notations, tous pour l'emploi dominant des valeurs, avaient, pour ainsi dire, préparé une base neuve sur laquelle une nouvelle école allait s'appuyer. Mais cette base devait fatalement être battue en brêche dès l'abord par les écoles académiques, que toute innovation devait déranger dans leur tranquille autorité.

Cette autorité acceptée par le public, était chez celui-ci faite autant d'habitude que de respect.

Il existe, dans les arts, des vertus singulières de suggestion. Les spectateurs, facilement les subissent et en arrivent non plus à comparer les œuvres avec leurs propres conceptions, avec leur vision naturelle, mais à les comparer entre elles d'après les formules que le succès a imposées.

Puis, les artistes de second ordre confisquent à leur profit les acquisitions des vrais inventeurs, en les affadissant, en les dénaturant, au lieu de tâcher d'en tirer, ainsi que nous le disions, des acquisitions nouvelles. Leur masse compacte rend au chercheur la tâche encore plus difficile, et ils se groupent autour de faux chefs d'école. C'est ainsi, pour prendre des exemples, que de Millet prétendra sortir un Jules Breton, de Corot un Français, de Courbet un Bastien-Lepage, de Delacroix un Benjamin-Constant, tandis que ceux qui admirent vraiment l'esprit et non l'allure même des maîtres, sont hués comme extravagants.

SAINT-GERMAIN-L'AUXERROIS

Le public hésite rarement, tout d'abord, à ne pas choisir les imitateurs au détriment des créateurs.

Aussi, vers les années 1860, alors que la tâche de Corot est accomplie, du moins essentiellement, que celle de Courbet s'annonce et s'affirme, que celle de Manet se prépare, des jeunes gens absolument obscurs, pas même encore des débutants, auront bientôt les yeux et les esprits tournés vers ces initiateurs, ayant tout de suite compris que les maîtres brevetés ne peuvent pas être *leurs* maîtres.

Nous n'avons plus, maintenant, après avoir ainsi posé les principes généraux qui régissent les évolutions artistiques et les conditions particulières dans lesquelles celle-ci allait s'engager, qu'à laisser de côté les théories et les explications abstraites.

La vie et les œuvres surtout prendront la parole. Qu'il suffise de se représenter que les grands artistes sur lesquels les nouveaux venus devaient tout d'abord prendre modèle étaient encore, malgré leur gloire commençante, malgré l'admiration des bons juges, la chaleureuse défense des vrais critiques, âprement combattus, pour ne pas dire bafoués. La peinture de Corot « n'était pas finie ». Courbet était un « grossier réaliste » et l'on tournait en ridicule sa personne, en caricature ses grands tableaux.

Les jeunes gens qui allaient essayer d'apporter leurs vues et leur expression en dehors des formules régnantes avaient donc double obstacle à franchir : celui de la défiance persistante envers les patrons qu'ils se choisissaient, et celui de l'indignation étonnée que soulevaient leurs propres efforts d'émancipation.

Par la nature même de son talent et l'objet de ses recherches, Claude Monet devait être celui qui prendrait la tête du nouveau mouvement et qui par suite aurait les luttes les plus dures à soutenir. Par l'énergie de son caractère, il fut un de ceux qui stimulèrent le plus vaillamment les courages. Sa longue carrière nous apparaîtra d'un bout à l'autre comme un surprenant exemple de tenacité, de labeur incessant et d'une joie qui se maintient toujours égale dans ce labeur, à travers les plus rudes épreuves.

Si l'on rapproche les dates de la naissance de Monet et de ses compagnons de celles de la mort des grands peintres de la première partie du XIXe siècle, on voit que les premiers atteignaient à peine l'âge des débuts, alors que les derniers s'éteignaient.

Delacroix mourait en 1863; Millet, Corot en 1875; Courbet en 1877. Claude Monet a donc vingt trois ans lorsque disparaît Delacroix, trente-cinq lorsque meurent Millet et Corot. Entre la première et la troisième de ces dates, il a eu la révélation de son but et connu toutes les difficultés non point de s'y diriger, mais de vivre pour pouvoir l'atteindre. Cela lui donne, maintenant que c'est devenu de l'histoire, une grandeur dont il est bon que l'on sache le prix.

DES DÉBUTS DIFFICILES.

Claude Monet est né le 14 novembre 1840 à Paris; mais sa famille exerçait le commerce au Havre.

A cette époque, il était encore d'usage dans les familles bourgeoises de s'opposer à la vocation artistique que se sentaient ou croyaient se sentir les jeunes gens. Nous voyons aujourd'hui régner un esprit contraire. Bien que les pères et les mères ne forcent pas tous leur progéniture à se vouer aux arts, ils font de leur mieux pour lui en faire pousser l'idée. Les excellents résultats de ce contagieux amour de l'art peuvent se mesurer à la qualité moyenne de la production par rapport au nombre de ceux qui prennent le nom d'artistes et s'en arrogent l'apparence.

Une certaine opposition, et même une formelle rupture (à laquelle le succès était un infaillible palliatif) étaient au contraire une excellente défense contre la multiplication excessive des artistes inutiles et un puissant stimulant pour le développement des énergies chez ceux qui avaient une réelle valeur.

Ceux de cette sorte n'ont *jamais* succombé dans les luttes qu'ils devaient soutenir par leurs seules forces aux décisifs débuts de la vie. Les enfants de la bourgeoisie qui ont maintenant tout loisible pour se payer le luxe et la vanité d'une occupation artistique commencent et demeurent dans la médiocrité, quelque flatterie qui les entoure dans leur milieu.

A la plupart des artistes remarquables qui seront nommés ici, aucun genre de difficulté matérielle n'a manqué, sous une forme ou sous une autre, en guise de viatique pour les années décisives de mise en route, soit que la pauvreté provînt, comme pour Monet (et pour Corot avant lui) d'un dissentiment familial, soit, comme pour Renoir (et avant lui pour Millet) de la naissance dans un milieu laborieux et dénué de ressources.

Le besoin de vivre agissait donc tout d'abord, en même temps que le besoin

de vaincre. Mais celui-ci était de beaucoup le plus fort, car sans cela, ces hommes se fussent enlizés dans les travaux de gagne-pain. Quoiqu'ils eussent été obligés de les accepter parfois, ils passèrent toujours bien loin après ceux de gagne-gloire.

Nous verrons de même que l'opposition déchaînée, non plus de la famille, mais de tout un public et de ses représentants réputés autorisés, ne put davantage les faire fléchir. En aucun temps elle n'a accablé et vaincu, lorsqu'on y regarde de près, et que l'on fait la balance des déboires et des triomphes, des privations et des gains, que les talents secondaires, ou même certaines natures supérieures mais incomplètes dont il importait moins aux intérêts intellectuels de l'humanité que l'œuvre fût entravée ou interrompue.

Au rebours, la prospérité prématurée, les succès immédiats et irréfléchis ont gâté beaucoup plus de belles natures qu'ils n'en ont encouragé. Nous sommes arrivés à une époque où le public, la critique et les amateurs n'imposent plus à aucune manifestation, même simplement à aucune velléité d'art, les fécondes épreuves de résistance, de lésine, de dérision, qui se tournèrent enfin si profitables à la vaillance d'un Claude Monet, et ne purent abattre son invincible confiance en sa puissance intérieure enflammée par le témoignage même de ses yeux.

Puis, si l'appui manque du côté des protecteurs naturels, il se rencontre *toujours* de la part de quelque compagnon de pensée, aîné dans la carrière, camarade de point de départ, ou simples témoins de rencontre attirés par un début si obscur soit-il, et de qui l'esprit, animé par des attractions fraternelles, devient le soutien, le renfort le plus effectif contre l'hostilité ou l'indifférence de la multitude. Ni ces obstacles, ni ces encouragements à les franchir, ne manquèrent à Monet. Nous allons le voir rencontrer sa large part de cruautés matérielles et d'ardentes sympathies, venant les unes et les autres, chacune à sa façon, développer ses dons et exciter son enthousiasme.

Il y a une trentaine d'années encore, il y avait lieu de s'indigner contre la lenteur opiniâtre de la fortune, le sarcasme demeurant mal désarmé, la timidité du succès définitif. Aussi lorsque nos aînés, ceux de notre génération, et nous-mêmes, nous racontions l'histoire de ces artistes et examinions leur situation d'alors, nous étions fondés à présenter cette histoire sous un tout autre jour que celui qui l'éclaire aujourd'hui. Tous les détails possibles ont été donnés dans les livres qui ont précédé celui-ci, mais il a pourtant sa nouveauté de présenter complet un tableau qui s'arrêtait alors à la peine.

Ainsi nous apparaît en chaque déboire d'autrefois la preuve, jamais assez faite, que la devise *ad augusta per angusta* est la seule dont les artistes devraient faire le résumé et la règle de leur carrière et de leur vie. Seulement, on n'a, malheureusement, que peu de goût pour la souffrance.

DE L'AMITIÉ OPPORTUNE D'EUGÈNE BOUDIN.

Ce fraternel appui que la sympathie, la communauté de recherches ou de luttes, ménagent d'ordinaire aux débutants, Claude Monet le trouva très opportunément dans la ville même de ses premiers essais. Il lui fut donné par un homme simple, bienveillant, son aîné d'une quinzaine d'années, qui avait débuté assez tard dans la peinture, après avoir fait le métier plus lucratif de papetier-encadreur, — et qui s'appelait Eugène Boudin.

A force de tendre et d'encadrer des pastels pour les autres, l'idée lui était venue « d'en faire aussi ». Un pauvre diable de peintre, qui n'avait plus la pension, insuffisante d'ailleurs pour le faire vivre qu'il recevait de la ville de Cherbourg, et qui était venu échouer au Havre pour chercher du travail, dessins de fantaisie, portraits à trente francs pièce, à l'huile ou au pastel, avait jeté un regard sur les essais du papetier. Prenant en intérêt cet aspirant aux rudes épreuves de son métier, il lui montrait que la route « n'était pas semée de roses » et lui donnait de ces aperçus et de ces conseils qui ne font que déterminer plus rapidement le choix du plus dur parti.

Ce pauvre chemineau de l'art qui dans sa détresse aidait à l'éclosion d'un talent sincère et de qui l'exemple enflammait l'artisan bien payé à se faire aussi pauvre que lui, s'appelait J.-F. Millet.

Boudin obtenait une pension du Havre, partait pour Paris, en revenait au bout de trois ans, sans autre ressource désormais que le hasard des travaux, mais en revanche profondément perplexe sur la route à suivre, hésitant entre Rousseau et Corot, et cherchant à se dégager lui-même à travers les difficultés et les doutes.

Le moment est intéressant et curieux à noter. Dans une autobiographie pleine de bonhomie, Boudin en a donné un aperçu qui ne sera point étranger au sujet qui nous occupe, et qui même éclaire les conditions dans lesquelles la vocation de Monet allait éclore.

« Si Corot, écrit-il (en 1887), avec un immense talent, avait toutes les peines du monde à se faire un nom, que n'aurions-nous pas à souffrir, nous autres écoliers ? La *peinture grise* n'était guère goûtée à ce moment-là, surtout pour la marine. Gudin trônait, Isabey renchérissait sur la couleur naturelle. Le Poittevin et d'autres encore

faisaient fureur en peignant de chic; ce n'était guère l'occasion d'apporter du gris ! On n'en voulait à aucun prix. Il fallut se retirer dans sa province en attendant des temps meilleurs, et c'est ainsi que je suis resté près de quinze années sans revenir à Paris. »

Par un beau phénomène de transmission de l'étincelle, ce brave garçon, malgré ses propres difficultés, s'intéressait à son tour au jeune Monet, lui faisait part de ses recherches, lui donnait l'idée de ce qui préoccupait à Paris les milieux artistiques entrevus. Rencontre heureuse, en somme, car tout en cherchant sa propre voie, Boudin ne pouvait que donner les avis d'un instinct juste et ingénu, préservé du factice, et tout naturellement dirigé vers la simplicité des maîtres.

Quant à ce qu'il appelait la « peinture grise », c'était encore le meilleur but qui pût être proposé au tout jeune débutant, car ce n'était, en somme, que la peinture *juste,* en opposition avec ces fantaisies arbitraires, ces « renchérissements sur la couleur naturelle » qui tenaient plutôt de la décoration de théâtre.

Cela ne pouvait donc détourner ni maintenant, ni plus tard, Claude Monet de ses perceptions innées, ni même l'empêcher de s'acheminer ultérieurement vers ses analyses de colorations plus vibrantes. Le jour où Monet adoptera une autre gamme, la méthode demeurera applicable et bonne. Elle ne s'efforçait que de rechercher les effets naturels qu'il devait plus tard si extraordinairement approfondir, tandis que les pyrotechnies à la mode, séduisantes comme beaucoup de choses fausses, contre lesquelles le pauvre Boudin réagissait par conviction et contre son intérêt immédiat, n'avaient rien de commun avec les poursuites de l'aîné ni avec les essais du plus jeune.

Au surplus, quand une de ces nouvelles vérités relatives sur lesquelles reposent les rénovations artistiques est dans l'air, rien ne l'empêche de se propager, car elle trouve soudain, sur plusieurs points à la fois, d'impérieux propagateurs. Il allait s'en rencontrer un qui devait lui aussi, jouer quelque rôle dans le développement juvénile de Monet. Il s'appelait Jongkind, et voici comment Boudin en parle. « Il commençait à faire avaler une peinture dont l'écorce un peu dure cachait un fruit excellent et des plus savoureux. J'en profitai pour entrer aussi par la porte qu'il avait forcée. »

Ainsi Boudin avait joué un rôle, modeste en apparence, mais vraiment important, entre les maîtres naturistes de 1830 et celui qui devait quelques années après devenir le protagoniste d'un des mouvements les plus éclatants de l'art moderne. Il s'en est rendu compte à sa manière modeste et fine dans des termes qu'il faut citer encore :

« J'aurai peut-être eu ma petite part d'influence dans le mouvement qui porte la peinture vers l'étude de *la grande lumière, du plein air et de la sincérité dans la reproduction des effets du ciel.* Si plusieurs de ceux que j'ai eu l'honneur d'introduire dans la voie, comme Claude Monet, sont emportés plus loin par leur talent personnel, ils ne m'en devront pas moins quelque reconnaissance, comme j'en ai dû moi-même à ceux qui m'ont conseillé et m'ont offert des modèles à suivre. »

DÉBUTS PÉNIBLES, RENCONTRES HEUREUSES.

Après ses propres tentatives et cette première initiation, l'entrée dans la carrière, malgré ce que nous avons pu dire de l'utilité des débuts contrariés, se montra pour Monet assez cruelle. Que l'on juge de la situation d'esprit d'un tout jeune homme, parti sur un rêve magnifique, ayant déjà, à quinze ans, fait la connaissance d'un maître, impatient de devenir un maître à son tour, ayant connu, à seize ans, la griserie de montrer ses essais au public — car dès 1856 Monet avait exposé, à Rouen, un paysage ! — un jeune homme, enfin, d'un tempérament impétueux, énergique, qu'exalte encore une profonde sensibilité (c'est un trait de son caractère que nous aurons plus d'une fois à noter), débordant d'idées, éperdu de découvertes devant l'immense nature, — et tout cela brusquement arrêté !

La famille ne veut point le voir sous ce jour, qui est pourtant le seul vrai. Elle croit au danger d'être peintre, convaincue seulement du bonheur qu'il y a, une fois les chimères évanouies, à vivre la bonne vie sûre et confortable des affaires. Aussi, lorsqu'il atteint l'âge de tirer au sort, elle est toute disposée à exonérer le jeune homme du service militaire — on achetait alors un remplaçant, mais, pensait Monet, on ne peut pas se faire remplacer pour apprendre et cultiver la peinture ! — mais elle impose seulement cette condition qu'il renoncera à son juvénile caprice.

Le métier militaire alors était fort dur. Les vieux soldats n'étaient pas tendres pour les conscrits; la discipline était rigoureuse; les forces étaient soumises à de rudes travaux. Monet préfère à la servitude perpétuelle du commerce, cette servitude momentanée qui est, malgré tout, un acheminement vers la liberté.

Il part donc pour l'armée et est incorporé à un régiment en Algérie.

Au bout de deux ans de service sa santé s'altère au point de donner cette fois des inquiétudes à la famille, qui consent enfin à le laisser s'adonner à la peinture.

On peut se demander si ce séjour au régiment a exercé une influence quel-

conque sur son talent naissant et si le ciel de l'Algérie ne lui a pas révélé la lumière. Mais nous sommes convaincus pour notre part que la merveilleuse luminosité, en effet, de cette région, n'a pas été et ne pouvait être pour sa vision d'une utilité quelconque. D'abord cette vision n'était pas encore exercée comme elle le fut plus tard, et nous verrons que la révélation devait venir par une autre voie. Le jeune artiste ne connaissait encore que les gammes, claires sans doute, mais rapprochées, « grises », de Boudin et de tous les peintres novateurs d'alors, Corot tout le premier. Puis les conditions dans lesquelles il se trouvait en Algérie étaient absolument exclusives de tout travail artistique suivi, et de toute jouissance des somptueuses vibrations de la nature. Il n'est pas un de nous qui, aux heures de la jeunesse, quand ces heures sont tristes et que l'espoir semble s'enfuir pour jamais, n'ait trouvé qu'il faisait bien sombre par les plus éclatants soleils.

Moitié par acquit de conscience, moitié pour calmer les craintes de perdition qui pouvaient subsister dans sa famille, Monet entre comme élève dans un atelier officiel, l'atelier de Gleyre, l'auteur des *Illusions perdues,* allégorie suave et froide, longtemps demeurée célèbre et que peut-être aujourd'hui dix personnes seulement se rappellent. Certes, en fait d'illusions, si Monet avait jamais été porté à en concevoir sur l'enseignement académique, à la fois si autoritaire et si indifférent, il ne devait pas tarder à les perdre, mais d'une façon moins éthérée et moins allégorique que ne pouvait le figurer son maître.

C'est que le tempérament vif et bouillonnant du jeune homme, sa passion de vérité, sa fougue vitale avide de se rencontrer et de se mêler avec la vie elle-même, ne pouvaient s'accommoder de règles conventionnelles, de méthodes parfaitement mécaniques, et d'ailleurs arbitraires, prétendant s'appuyer sur l'exemple des maîtres, et niant tout juste la sève et la liberté qui font leur force et leur grandeur.

Peut-être ces règles peuvent-elles servir à d'honnêtes manœuvres qui feront correctement un chemin officiel. Mais dès qu'un artiste se sent vraiment quelque génie (et qu'il ne se trompe pas là-dessus), il est porté à dire, comme Beethoven dans son beau baragouin mélangé de français et d'allemand : « On peut toujours changer les règles pour cause de *schœner !* »

Enfin, une circonstance se produisait, qui à distance nous paraît plus belle et plus joyeuse encore, et qui devait avoir un effet considérable non seulement sur Monet lui-même, mais aussi sur toute la période qui allait bientôt s'ouvrir. L'impétuosité et l'énergie de Claude Monet se rencontraient, à l'atelier Gleyre, avec la fine et tendre ironie, le bon sens étrangement allié à la fantaisie, la grâce et la sensibilité exquises avivées par la plus farouche, la plus irréductible indépendance, d'un jeune artisan émancipé : Renoir ! Et, pour achever, un autre impatient, esprit émancipé malgré les dons de fortune, un camarade libéral, ardent, un talent s'annonçant original et ferme, Frédéric Bazille, s'éprenait des deux rebelles, faisait cause commune avec eux, et tous trois désertaient non sans éclat le chef d'atelier indigné et les bons élèves stupéfaits.

Monet plantait là son chevalet tout bonnement. Renoir, à qui Gleyre demandait dédaigneusement : « — C'est sans doute pour vous amuser ce que vous faites de la

peinture ? » répondait : « — Monsieur, si cela ne m'amusait pas, je n'en ferais pas » — et ne revenait plus. Enfin un autre camarade, pour des raisons analogues de sympathies et d'aversions, Alfred Sisley, se joignait à eux et préférait la forêt de Fontainebleau aux officines de formules.

Si l'on avait pu attacher alors la moindre importance à quatre jeunes hommes obscurs et n'ayant même pas encore débuté devant le public, cette manière de rompre en visière avec un maître influent et des recettes qui assuraient à tout apprenti docile les moyens de se faire connaître et apprécier, aurait fait scandale. Elle aurait été un événement capable de « lancer » de tels audacieux. Mais, quoi que cela ne se soit passé qu'il y a seulement une soixantaine d'années, les mœurs artistiques étaient toutes différentes de ce que nous voyons aujourd'hui. La curiosité du public n'avait pas encore été épuisée, comme la nôtre, par d'innombrables évolutions. Elle ne devait s'éveiller qu'un an après ce départ de l'atelier Gleyre, et d'ailleurs d'une façon retentissante.

En 1862 Monet, Renoir et Bazille avaient la malechance d'être les trop tôt révoltés. En 1863, année du fameux *Salon des Refusés*, les Refusés accaparaient l'attention au dépens des trois « refusants ». Ils se trouvaient perdus dans le nombre de ceux qui recueillaient, grâce à l'intolérance excessive des jurys officiels, un succès de risée sans doute auprès de la masse respectueuse, mais succès de sympathie et de promesses auprès des quelques esprits sensibles et clairvoyants comme il en a existé de tout temps, créés à point nommé pour soutenir les chercheurs neufs et sincères dans leur ingrate lutte.

Cet antagonisme est tout à fait spécial à l'art du XIXe siècle. Il y avait, auparavant, sans doute, des rivalités d'artistes et de groupes, des préférences de maîtres et de protecteurs. Mais elles s'exerçaient toutes dans un sens à peu près identique, avec des consécrations analogues pour but. A quelque degré que ces consécrations fussent obtenues, elles trouvaient l'ensemble du public disposé à admirer, ou simplement consentant. En un mot, les artistes originaux n'avaient pour ainsi dire pas besoin de défenseurs parce qu'on n'attachait pas d'importance à l'originalité, mais seulement aux talents.

Mais dès le deuxième quart du XIXe siècle, avec des innovateurs, ou qui ne paraissent tels que parce qu'ils font revivre les traditions des grands artistes d'autrefois, il devient nécessaire qu'une voix éloquente s'élève pour rétablir les qualités. La bataille est âpre et longtemps indécise. Les rires sont sans pitié, tous les mauvais procédés semblent permis, depuis l'abus de pouvoir jusqu'à l'outrageante parodie. Pour les défenseurs même de ces efforts désintéressés, il y a plus de coups à recevoir que de triomphe à partager.

Lorsque le triomphe arrive, ce sont généralement les plus féroces négateurs, les rieurs les plus obtus, qui miraculeusement convertis, se mettent au premier rang des enthousiastes et crient beaucoup plus fort que les premiers admirateurs demeurés simplement fidèles. Peu importe, du moment que pour tenir tête à l'hostilité impitoyable des rivaux et à la routine du public, il se trouve, dès le moment qu'il faut, un Baudelaire pour soutenir un Delacroix, un Thoré pour encourager un Théodore

Rousseau, un Théophile Silvestre pour discerner la juste place des Corot et des Millet, et même un Champfleury pour comprendre Courbet, ou un Zola pour batailler en faveur de Manet; enfin des Duranty, des Burty, des Chesneau, des Duret, pour consoler Monet, Sisley, Renoir, des vilenies et des risées, et les empêcher de perdre toute confiance, en attendant que d'autres générations relèvent de leur poste de combat ces protagonistes et achèvent la victoire. A ce moment, ces artistes n'ont plus rien à redouter, sinon les excès de l'admiration, et ce que l'on pourrait appeler les incompréhensions en trop.

Heureusement ils eurent la tête solide, et, dès la première heure, s'ils ont eu à souffrir d'être méconnus, ils ne s'en connurent que mieux eux-mêmes. Ils étaient les juges les plus stricts de leur œuvre. Leur succès final ne devait plus nuire qu'à leurs imitateurs, et à ceux qui sans mériter les persécutions, prennent, pour arriver plus vite, figure et tactique de persécutés.

Assez mauvais calcul du reste : cette veine est maintenant épuisée. En soixante années, comme nous venons de le dire, toutes les phases de ce chapitre de l'histoire artistique se sont accomplies, et la période est close. On a vu d'abord les grands artistes et leurs défenseurs soutenir la lutte contre les oligarchies académiques et contre la lenteur du public. Puis, lorsque les formes jadis proscrites commencèrent d'être acceptées, si la gloire et la fortune ont laissé en route quelques uns de ceux qui, comme Manet, comme Sisley, méritaient de ne pas tomber avant l'heure, elles ont en revanche récompensé tardivement, mais dignement les Monet et les Renoir. Puis, une foule, un torrent de soi disant audacieux, de révoltés calculateurs, d'innovateurs puérils, de martyrs professionnels, ont encombré les routes durement frayées, devenues trottoir banal. Il ne risque guère de se rencontrer de victimes que ceux qui se tiennent à l'écart entre deux académismes : celui qui se réclame des aînés sans les comprendre, et celui qui les nie sans les connaître.

Ainsi peut se résumer (les œuvres mises à part, qui ne se préoccupent pas plus des discussions sur l'art que les arbres de la forme du gouvernement) l'évolution comprise entre l'année 1863, où le Salon des Refusés fut l'ouverture, et les jours actuels, où l'incertitude des efforts et l'indécision des spectateurs annoncent le baisser du rideau en attendant un nouveau spectacle.

PREMIÈRES ORIENTATIONS.

Si Monet ne prit point de part au Salon des Refusés en 1863, cette manifestation qui, loin de faire périr sous les huées certains artistes originaux, leur donna la mesure de leurs forces résistantes (1), était de nature à l'encourager à l'indépendance.

De même, pour avoir rompu avec l'enseignement routinier, non pas dans le dessein de faire un éclat, mais parce que cet enseignement répugnait nettement à leurs fraîches aspirations, contredisait leurs sensations non oblitérées par une discipline d'atelier, notre transfuge et ses compagnons ne devaient guère tarder à choisir leurs vrais maîtres et modèles. Maîtres que l'on n'a pas besoin d'approcher, à qui l'on oserait à peine parler, modèles dont on s'inspire en admirant leur esprit sans copier leur manière.

Corot, encore incompris et combattu en 1863, avait depuis longtemps ému ces jeunes artistes par la simplicité et l'harmonie. Boudin, dans sa mesure, n'était pas sans conserver une persuasion d'exemple. Enfin, un événement capital, ou du moins qui s'affirme plus décisif à distance qu'il n'apparaissait aux contemporains, se produisait en cette même année. Manet exposait quelques peintures à la galerie Martinet, et la franchise, la force, la distinction magistrale qui émanaient de ces œuvres, tranchant sur les joliesses conventionnelles, les froideurs prétendues classiques, les romantismes attardés et affaiblis, produisaient sur Claude Monet et ses camarades une impression décisive. C'était pour eux sinon la révélation, du moins la confirmation de ce qu'ils espéraient pouvoir faire de puissant et de neuf avec une vision directe et une interprétation sincère comme l'avaient été celles des grands devanciers, et sans prétendre eux-mêmes à rien changer ni bouleverser.

Edouard Manet, avec la plus parfaite bonne foi, pensait continuer les maîtres qu'il avait admirés en Espagne et au Louvre, et ne songeait nullement au puéril amusement de partir en guerre contre les soi-disant maîtres qui trônaient aux Salons. Monet ne se proposait pas davantage de courir coûte que coûte à une originalité arti-

(1) De ce nombre étaient de purs classiques, tels que Fantin-Latour et Legros.

PORT DU HAVRE. — LA CHAMBRE DE COMMERC

ficiellement combinée. Il voulait, comme tout artiste sincère, marquer sa place par son effort, dire de bonne foi ce qu'il voyait, et comme il le sentait, par les moyens les plus justes et les plus appropriés. Il n'était pas, comme on le jugea dès qu'il attira l'attention par cette simplicité et cette justesse elles-mêmes tranchant sur l'accumulation du factice, un insurgé.

Nous en voyons la preuve dès les premières œuvres de lui que nous connaissons et particulièrement celles qu'il destine aux Salons, et que le jury accepte ou refuse, mais qui ne sont faites ni pour forcer la médaille suivant les formules propitiatoires, ni pour braver les préjugés du jury.

A partir de ce moment et jusqu'au bout de sa carrière l'œuvre de Claude Monet aura été d'une merveilleuse unité. Ce qu'il annonçait, il l'a tenu; ce qu'il cherchait, il l'a réalisé dès l'abord et il l'a enrichi et perfectionné avec une suite et une logique qui ne se sont pas démenties un seul instant.

Les ouvrages de sa première manière contiennent, quant à la netteté et à la force de la plantation, les mêmes vertus de construction, la même façon de voir simple et grand, que ceux qui, avec un dessin aussi fermement établi, mais plus souple et plus insaisissable, passeront peu à peu aux recherches les plus aiguës, aux analyses de couleur les plus subtiles.

Ce dessin, très accusé, mais nullement sec ni surchargé d'indications inutiles, est ce qu'on pourrait appeler le *dessin essentiel*. Il allie la franchise, la rapidité et la sûreté, au début. Ensuite il se libère et s'élargit. Mais il demeure à la fois cursif et solide. Puis encore, dans la maturité, il s'incorpore pour ainsi dire à la lumière, et dans la dernière partie de l'œuvre, il se fait sentir, comme nous le verrons, même dans des effets de pure atmosphère et d'eau, qui, bien que ne commençant ni ne finissant proprement nulle part, procurent pourtant à nos yeux et à notre esprit une notion d'équilibre aussi sûre, aussi rythmée, qu'une architecture.

Mais sans anticiper sur cette progression, que nous devions toutefois indiquer pour montrer dès le principe, que loin d'être, comme le public allait bientôt le croire, un démolisseur, un improvisateur hasardeux, renversant à plaisir les colonnes du temple, nous avons affaire au contraire à un constructeur réfléchi dans la conception, s'il est parfois impétueux dans l'exécution; à un homme qui a méprisé les recettes et qui s'est appuyé, non sur l'expérience des autres, mais sur la sienne propre. Ce tout jeune homme de vingt-deux ans a devant la nature toute la foi d'un lyrique et tout le sang-froid d'un positiviste. Il est positiviste par la perception directe, et lyrique par la joie de la notation.

Aussi, pour toutes ces raisons, nous est-il impossible de considérer Claude Monet autrement que comme un parfait classique.

MONET RENCONTRE DÉJÀ JONGKIND, NE RENCONTRE PAS ENCORE MANET, ET PEINT DES VUES DE PARIS.

Divers pastels datés de 1862 nous donnent déjà une idée très heureuse et très complète d'un talent vigoureux, voyant juste, sachant mettre les choses à leur plan.

Ces dessins doivent certainement leur force expressive à la nature même du commençant et ils contiennent en germe, pour celui qui les analyse avec attention, cette grandeur de construction qui sera une des caractéristiques de l'artiste mûri. Toutefois ce n'est le diminuer en rien que de voir des analogies avec la façon de procéder de Boudin, et par conséquent la trace des conseils de cet excellent moniteur. Mais déjà le protégé hardi voit et rend moins menu, plus fougueux, que son spirituel et judicieux aîné.

Nous pouvons citer un de ces pastels datés, représentant une *Vue d'Yport,* une grande falaise au pied de laquelle se blottit le village, tandis qu'en avant remontent des terrains en pente abrupte.

Comme type de la peinture de ces premières années, un remarquable tableau daté de 1864 nous montre un thème auquel le peintre reviendra plus d'une fois avec bonheur : les *Falaises de Sainte-Adresse.* Une barque, très en valeur sur la clarté de l'Océan prouve déjà à quel degré de sûreté le peintre était parvenu à rendre, par les moyens extrêmement simples, la grande intensité de la lumière sur la mer et dans le ciel qu'elle réfléchit. Plus tard, tout en conservant les mêmes étonnantes qualités lumineuses, Monet y ajoutera de la complexité et du charme par la décomposition de la lumière et de la couleur qu'elle exalte; analyse tellement sûre et serrée qu'elle équivaudra, pour l'œil du spectateur, à une harmonieuse synthèse.

Une rencontre opportune s'était produite, en 1862, qui avait contribué, sinon à engager Monet dans cette voie puisqu'il la suivait déjà et cela depuis ses relations avec Boudin, mais à y marcher désormais d'un pas encore plus ferme et plus sûr. On a sans doute deviné qu'il s'agit de la rencontre de Jongkind. Autre chose est de

recevoir quelque influence d'une œuvre offerte au regard par le hasard, ou même d'une simple théorie transmise par ouï-dire, et de connaître l'homme même qui nous préoccupe, de le voir au travail, d'entendre sa voix, de discuter avec lui au besoin.

Un artiste déjà aussi volontaire que Claude Monet ne peut alors que trouver profit à se rencontrer avec un précurseur maintenant en pleine période de combat comme aussi en pleine possession de ses moyens, en pleine clairvoyance de ses buts, tel qu'était Jongkind en 1862. Alors, en effet la robuste personnalité naissante ne peut plus être dirigée dans un sens déterminé par un maître aussi spontané, aussi instinctif que le grand Hollandais. Mais il y a plutôt une sympathie agissante, à la fois un contrôle et un stimulant, une sorte de contre-épreuve s'exerçant en toute liberté, une confirmation enfin, autant par les analogies que par les différences, des tendances déjà décidément manifestées.

La connaissance se fit d'une manière plaisante. Monet, dans une cour de ferme normande, s'efforçait de peindre une vache, qui s'obstinait à ne pas vouloir garder la pose. Un touriste anglais qui passait par là s'intéresse à la lutte, ainsi qu'au peintre et à la peinture. « Je vous prie de me permettre de tenir la vache. » Monet permet. Tout en peignant et en causant, l'Anglais demande au peintre s'il connaît un de ses confrères, un drôle de personnage nommé Jongkind. Réponse enthousiaste de Monet. « Voulez-vous le connaître ? Il est tout près d'ici, à l'auberge où je suis. » Présentation joyeuse, conversation à perte de vue, on peut le dire, sur la peinture qu'on aime et la contraire. Liaison enfin.

Amitié qui va jusqu'à l'invitation de Jongkind et de sa compagne par Monet, à partager l'hospitalité et la table familiales au Havre. Pendant le repas, quelqu'un dit : « Mme Jongkind. » Le grand balourd de Néerlandais : « Ce n'est pas mon femme. Mais c'est un ange. Et c'est elle qui m'a empêché d'être empoisonné par l'ordre de la Cour de Hollande. » Voyez, dans la belle monographie de Jongkind par Moreau-Nélaton, des détails sur certaines lubies de ce génial dérangé, ainsi que ses lettres, ses idées sur l'art, et vous pourrez facilement reconstituer les conversations qui eurent lieu alors et ultérieurement entre Jongkind et Monet.

Vous pourrez aussi, par analogie, vous représenter les entretiens et les discussions que Monet vers cette époque engageait non seulement avec Jongkind, mais aussi avec Eugène Boudin. La grande question qui en faisait le fonds, était relative à la composition, — ou plutôt à la non-composition — du tableau. Boudin, sans rien changer ni intervertir dans l'ensemble du motif qu'il avait sous les yeux, réclamait pour le peintre la faculté de supprimer ou de modifier quelque peu des détails et des lignes. Jongkind, allant beaucoup plus loin, voulait qu'on ne se gênât point, — et il ne se gênait point — pour composer entièrement le tableau, en grande partie avec le motif , mais en y ajoutant des détails étrangers qui feraient bien, ou en les intervertissant à sa guise. Monet, on le devine, voulait l'acceptation intégrale.

Tout cela ne pouvait que l'entretenir en haleine et en ardeur, puisqu'il avait maintenant à s'affirmer son plan de travail, non seulement contre des adversaires déjà désignés, mais aussi contre des alliés admirés.

En 1866, nous arriverons à la période où ce contrôle volontaire de son œuvre commencée avec celles déjà presque consacrées (tout au moins auprès de leurs partisans) de Manet et de Courbet, donnera à notre artiste une sûreté, une résolution, un élan nouveaux.

Monet avait eu au Salon de 1865 deux *Marines* reçues. Elles étaient bien placées, appréciées du public et des artistes, et il y aurait lieu de s'étonner que plus tard le simple développement de ces belles promesses ait causé tant de scandales et de malentendus, si l'histoire de l'art n'était pas remplie de ces sortes de revirements, de ces refus d'admettre ce que l'on avait d'abord encouragé.

Il sera peut-être amusant de conter que Manet fut légèrement piqué de cette entrée en scène d'un presqu'homonyme. Comme on lui demandait s'il avait vu les *Marines,* il répondit : « Bah ! on les regarde parce qu'on croit qu'elles sont de moi. » Manet ne savait pas alors que déjà, en 1863, son œuvre, comme nous le disons plus haut, lui avait créé non pas un rival, mais un admirateur enthousiaste, et il ne pouvait pas deviner qu'elle lui vaudrait encore pour plus tard un ami magnifiquement dévoué, qui devait hâter pour lui, après sa mort, l'heure définitive de la gloire.

D'ailleurs, par un acte de déférence tout autant que pour éviter à Manet comme à lui-même des confusions bonnes à exploiter par les malveillants, notre peintre résolut de signer toujours toutes ses œuvres, sans abréviation : Claude Monet. A présent les deux noms sont devenus également illustres, et il n'arrive à personne d'équivoquer là-dessus.

On peut considérer comme se rattachant au mouvement dont Manet est le chef et l'initiateur, divers paysages de Paris que Claude Monet exécuta pendant les années 1862 à 1866. De cette dernière datent entre autres trois très belles peintures prises de la colonnade du Louvre, et qui, par conséquent, ouvrent une vaste échappée sur les édifices qui avoisinent ou longent le cours de la Seine.

L'une a pour principal motif *Saint-Germain-l'Auxerrois*; l'édifice est précédé de la place, plantée d'arbres, très vivante, très animée de passants, de fiacres, de tout ce mouvement de Paris que l'on n'avait pour ainsi dire jamais pris sur le fait, tel quel, sans arrangement, sans sujet déterminé. Ce n'est rattachable à Manet que pour la facture large et simplifiée; mais déjà la personnalité s'affirme et ne ressemble ni à Boudin, ni à Jongkind. Elle a pour trait dominant une sorte d'affirmation sûre, rapide et pourtant complète, n'ajoutant rien au spectacle, mais l'exprimant tout entier.

Une autre *Vue de Paris,* peut-être plus belle encore, découvre le Panthéon et, en avant, les arbres et les maisons qui se pressent le long des quais. Une foule circule entre ces masses et le coin du jardin du Louvre que le spectateur est censé surplomber du haut de la colonnade. Une ligne médiane d'un oblique peu prononcé est pour ainsi dire l'axe de toute la vue. Cette ligne, c'est le courant même du fleuve plus deviné que montré, parce que les détails accidentels des édifices s'interposent de façon continue. On le sent et on ne le voit pas; on le reconstitue par la logique même de certains détails, un bateau de bains, etc. C'est à la fois extrêmement exact, très remarquable de valeurs, et vu avec beaucoup d'esprit.

LE PORT DE HONFLEUR

La troisième vue, de 1866, est toujours prise du Louvre. Ici la portion de fleuve est encore plus étendue. On distingue la pointe de la Cité, le quai des Grands-Augustins, et la partie de la rive droite correspondante. Vers le milieu du tableau apparaît la ligne du Pont-Neuf avec la statue d'Henri IV. Très fortement agencée, cette peinture est animée également de personnages, de voitures, ponctuée de kiosques, de ces mille riens qui donnent la physionomie de Paris.

Cette année 1866 est remplie de travaux importants, décisifs, et qui auraient dû valoir d'emblée de grands succès à l'artiste, malgré sa jeunesse. Mais la période est ingrate, sauf pour les réputations officielles et les talents qui flattent le goût de banalité qui caractérise alors non seulement la « bourgeoisie », mais le public tout entier. Nous voulons parler, outre les paysages, de grands tableaux de figures qui, encouragés, auraient sans doute été suivis de beaucoup d'œuvres de ce genre. La carrière de Claude Monet s'en serait peut-être trouvée complètement changée.

Ces tableaux de figures vont être mentionnés bientôt, mais nous préférons, un moment encore, poursuivre l'étude de la première phase dans le développement du paysagiste, afin de pouvoir définir déjà certaines de ses qualités caractéristiques. En 1866 Monet est admis au Salon, avec, précisément, un portrait de grande importance. De cette année nous voyons, entre autres, une très curieuse et très originale peinture, qui tient de la marine, du paysage et du tableau de genre. C'est une *Terrasse au Havre.* Un jardin surplombe la mer qui s'étend au loin. Deux pavillons flottent au bout de mâts qui s'élèvent en avant de ce jardin suspendu. Des groupes mondains s'y promènent ou s'y reposent; dames avec ombrelles, messieurs en tenues recherchées. Une grande barque à voile vogue assez près du bord; à l'horizon des bateaux se suivent en longue file. Tout cela est riant et solide en même temps, élégant sans affèterie. On ne peut mieux rendre le ton et même la séduction d'une époque sans tomber dans l'affectation. Au reste Boudin avait également, sur les plages, noté avec beaucoup de finesse, les modes et les allures mondaines d'alors, tout en donnant à la nature environnante le principal rôle. La manière de Monet n'évoque aucune ressemblance avec son initiateur : c'est plus net, moins menu, et tout ausi vivant.

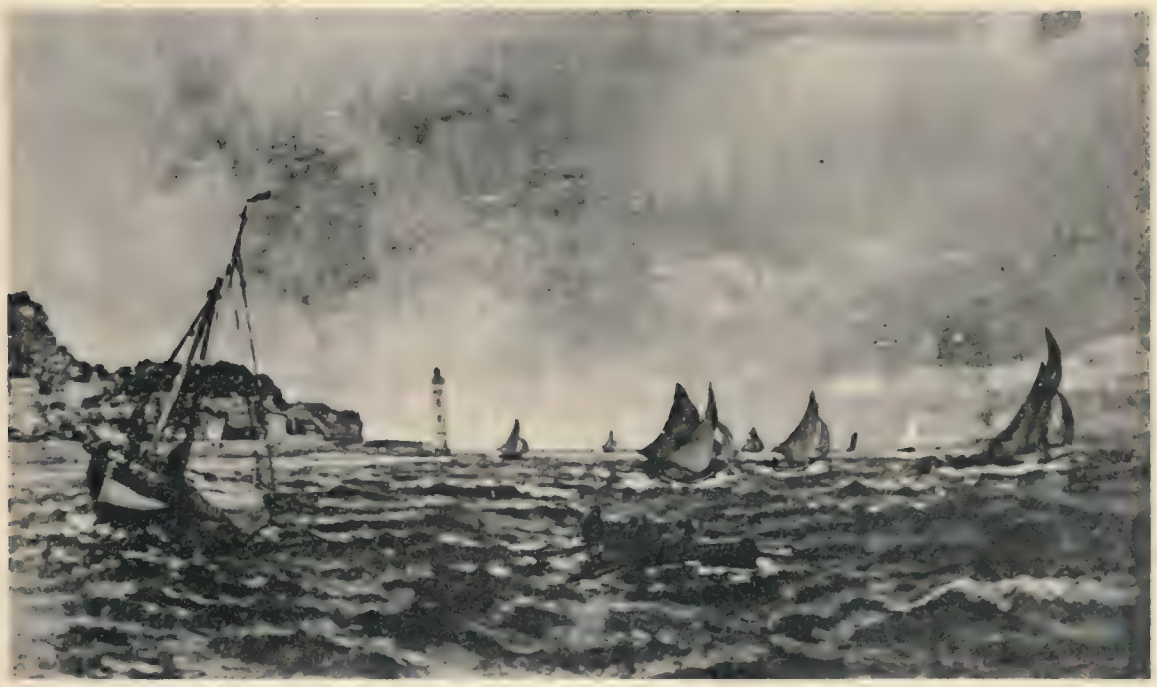
De la même période sont d'autres vues du Havre : une belle vue de la *Jetée*; une autre, du *Phare de l'Hospice,* puis encore, diverses vues de *Sainte-Adresse.* Une de ces dernières est remarquable de largeur et de force. Des petits personnages y circulent sur la plage; des villas s'étagent sur la falaise; des voiles, ça et là, animent l'eau, comme les promeneurs animent la surface sablonneuse.

De cette même époque, 1866 ou 1867 très probablement, bien qu'il ne porte pas de date, est un *Port de Honfleur* d'une grande beauté. Toutes les barques y forment à droite avec leurs voiles à demi-carguées, une masse puissante et légère. Entre les intervalles des voiles et des vergues, on aperçoit sur un quai toute une foule de marins et de femmes. Un grand vapeur est arrêté à gauche, et vers le milieu glisse une barque avec des rameurs. C'est une page tout à fait magistrale. Elle vaut non seulement par la façon heureuse dont le peintre a saisi d'ensemble tout l'intérêt d'un décor et de la vie qui lui est propre, mais aussi par le don d'établir tous les

plans, de les agencer sans hésitation, de les graduer tout en les différenciant fermement. Dans les peintures de cet ordre et de ce moment, que nous pourrons ajouter à celles que nous citons avec un peu de détails, l'effet lumineux est d'une intensité extrême, mais due surtout à cet emploi des valeurs. L'exécution est aussi vigoureuse que simple. Personne à ce moment, pas même les grands paysagistes de 1830, ne résume et ne ramasse les grandes lignes et les grandes surfaces, ne fait glisser la lumière sur l'eau et se développer clairement l'immense ciel, par des moyens aussi peu compliqués et aussi sûrs. L'entrain et la décision donnent à cette personnalité un caractère qui diffère même de celui de Manet, le seul avec qui l'on pourrait être tenu de voir des analogies.

Or, cette analyse nous a permis de déterminer dès maintenant une qualité essentielle de Claude Monet. Qualité à laquelle il pourrait se tenir, et qui suffirait à le classer parmi les mieux doués, les plus capables de prendre la suite des grands paysagistes classiques. Mais nous verrons que cette qualité là n'est encore, pour ainsi dire, qu'une base, qu'une assise, sur laquelle en fleuriront de plus subtiles et de plus complexes.

Nous pouvons la définir en peu de mots : dès ses travaux de début, Claude Monet cherchant à ramener l'équilibre de sa peinture à l'équilibre même de la nature, s'affirme un grand, un exceptionnel metteur en place.



AINTE-ADRESSE

LE PHARE D'HONFLEUR

COMMENT D'UN GROUPE OBSCUR SORTIT UNE « ÉCOLE » CÉLÈBRE.

Une « école » qui n'a jamais eu de prétention à ce titre imposant, mais qui a bien fini par le subir grâce au bruit que ceux qui la constituaient ont fait, sans le vouloir, de par le monde, et au bouleversement qu'ils ont causé, sans en avoir l'intention, dans les *écoles* pour de bon, cela peut commencer de la façon la plus simple et même la plus frugale qu'on puisse imaginer. C'est l'histoire des débuts de ce qui devait être, bon gré, mal gré, l'école impressionniste.

Le titre était encore bien loin pour la raison que les idées n'étaient ni formulées, ni même conçues. Quatre jeunes gens, fugitifs des ateliers officiels ou officieux, se réunissaient pour vivre le plus joyeusement possible tout en faisant en liberté une peinture qui les passionnait. Voilà tout, et cela prend, avec le recul des années un joli accent intrépide, quasi-héroïque, peut-être justement parce que Renoir, Monet, Sisley, Bazille ne se souciaient de rien moins que d'être des héros.

L'on reconstitue encore sans trop de difficulté, bien que ces temps d'avant 1870 semblent d'autant plus lointains que les mœurs sont aujourd'hui irrémédiablement changées, cette entraînante vie libre, ces beaux étés passés de compagnie par ces étranges révoltés, bien novices, bien primitifs, car ils ne songeaient nullement à tirer parti de leur révolte ni à attirer même l'attention sur eux, comme tout révolté professionnel doit le faire.

Bazille, grand, vigoureux, joli et gai garçon, libéral de ses deniers, s'absentait souvent pour aller chez lui dans le Midi, et mettait alors son atelier de Paris à la disposition de ses amis, et particulièrement de Renoir, que cela obligeait fort. Monet, lui, ferme et vaillant, ne doutait jamais de l'avenir. Il soutenait les autres par la conviction et l'action, dans les moments d'anxiété, car il en fallait tout de même, puisque la passion ne peut aller sans des crises de doute. Il ne cessait alors de leur répéter : « Nous sommes dans le vrai; ne nous décourageons pas. Nous n'avons plus

le droit de nous arrêter. » Renoir, tendrement et gaîment, écoutait, travaillait, s'épanouissait en boutades coupées de longs silences, et, pour payer son auberge, ses toiles et ses couleurs, exécutait des paysages au bitume, devenant chez le marchand qui les lui prenaient, d'excellents faux Rousseaux. Cela lui permettait de ne peindre pour lui-même qu'avec des tons purs. Diaz quelquefois, arrivé aux grands succès de fortune, passait par là, s'intéressait aux essais, jetait un mot d'encouragement. Comme Monet était l'autorité et la certitude, Alfred Sisley était la gaîté, la joie de se laisser vivre. Lui qui devait plus tard être si assombri par des labeurs ingratement appréciés, n'était alors qu'une charmante nature, pleine de bonne humeur et d'abandon. Ses camarades, de plus, goûtaient en lui un attrayant et délicat tempérament de peintre.

On pourrait imaginer ainsi non seulement leur vie, mais, lorsqu'on revoit leurs œuvres, soit dans la collection Caillebotte, soit dans celles de Moreau-Nélaton ou de Camondo, et qu'on les regroupe par la pensée, leurs conversations et leurs discussions elles-mêmes, dont les sujets étaient perpétuellement sous leurs yeux. Les jeux incessants et subtils de la lumière. Les ombres des objets frappés par cette lumière dorée sont-elles violettes ? Les vibrations de l'atmosphère sont infinies. Comment en interpréter les résultats ? Les êtres se colorent à l'air et au soleil de reflets insaisissables. Comment les saisir ? Les plus violentes oppositions de tons, en se heurtant, s'émiettent, rejaillissent, engendrent finalement des harmonies dont il faut rendre la caresse.

Un autre peintre, plus âgé qu'eux, et que Monet avait même connu avant de connaître ses camarades de chez Gleyre, les voyait occasionnellement, et leur répétait ce qu'à lui, Pissarro, avait dit le grand Corot qu'ils admiraient tous sans le fréquenter : « Puisque vous êtes un artiste, vous n'avez pas besoin de conseils. Sauf celui-ci, pourtant : il faut avant tout étudier les valeurs. Nous ne voyons pas de la même façon; vous voyez vert, et moi je vois gris et blond. Mais ce n'est pas une raison pour que vous ne travailliez pas les valeurs, car cela est au fond de tout et, de quelque façon que l'on sente et que l'on exprime, on ne peut faire de bonne peinture sans cela. »

Le petit groupe ne regimbait nullement là-contre. Monet tout le premier, comme nous venons de le voir pour ses premières vues de Paris, observait merveilleusement l'application des valeurs, méthode qu'il devait modifier plus tard sans l'abandonner complètement. Et Sisley aussi, et Renoir qui, tout en peignant le plus souvent en plein air, travaillait beaucoup aussi à l'atelier, et subrepticement allait passer beaucoup d'heures en tête-à-tête avec les maîtres anciens, au musée, vers lequel ses camarades se sentaient beaucoup moins attirés. Il combinait ainsi, grâce à sa fine et complexe nature, les acquis de la tradition et les ardeurs innovatrices.

Dans ces conditions, il apparaît aujourd'hui bien puéril, et d'ailleurs cela a toujours été presque impossible à débrouiller du vivant même du groupe auquel Monet a survécu, de décider qui a été le véritable instigateur des théories et des formules de ce qui allait devenir l'« Ecole impressionniste ». Il est plus juste, et plus conforme aux circonstances, rencontres, influences, « idées dans l'air » que nous avons déjà notées, de considérer que chacun et tous, en gardant leur personnalité, avaient contribué aux acquisitions et découvertes communes. Après cela supputez ce par quoi,

RUE DE VILLAGE EN NORMANDIE

Jongkind, Courbet, Manet, beaucoup Corot, pouvaient les intéresser sans cependant les capter.

Delacroix venait de mourir, en 1863. Ils le vénéraient, mais il n'était pour rien dans leur formation. Monet se souvenait qu'à son arrivée à Paris, il avait eu, rue de Furstenberg, un atelier surplombant celui du maître. Ses camarades et lui regardaient parfois par la fenêtre et voyaient le bras du peintre aller et venir devant la toile; mais ils ne voyaient pas ce qu'il peignait, — et ce petit trait est assez symbolique.

DES DIFFÉRENCES ENTRE LES TABLEAUX DE PERSONNAGES CHEZ MONET, COURBET ET MANET

Il est des rapprochements qui permettent sinon de définir, du moins d'étudier les rapports si délicats de filiation ou d'influence réciproque dans les arts. Si, à défaut d'un voisinage immédiat, vous examinez successivement et vous possédez complètement par la mémoire (qu'au besoin peuvent aider de bonnes photographies) trois tableaux tels que le *Déjeûner sur l'herbe,* de Manet, *les Demoiselles des bords de la Seine,* de Courbet, et enfin l'autre *Déjeûner sur l'herbe,* celui que Claude Monet exécuta en 1867, il vous est impossible de ne pas percevoir dans cette troisième œuvre du plus jeune, une certaine action sur lui exercée, malgré lui et à leur insu, par les deux aînés. Mais ce qui rend cette action à peu près impossible à analyser par des mots et même par des constatations matérielles, c'est que si forte, et même si directe qu'elle soit, elle se trouve modifiée d'autant plus que les personnalités sont, de part et d'autre, accentuées, et spontanées en leur manifestation. Ce n'est point le même cas lorsqu'il s'agit d'imitations voulues et de pastiches calculés. Par exemple lorsque des élèves de Rembrandt imitent l'éclairage, les procédés de composition, la matière, la touche même du maître, on peut mesurer pour ainsi dire mécaniquement l'écart ou le rapprochement entre l'œuvre de seconde main et la création géniale. Ou bien encore, lorsque Lancret, malgré son charme personnel, se meut dans l'ombre de Watteau, malgré certaines différences de nature, et tout ce qui sépare l'accent incisif de l'indication diluée, on peut démontrer que le second n'aurait pas pratiqué tel genre de peinture si le premier ne lui avait pas servi, non d'émule, mais de modèle. Enfin quelques artistes impersonnels et habiles, qui ne révèlent de qualités que lorsqu'ils se déguisent, ont pu parfois produire des pastiches, et disons même le mot, des *faux,* qui pouvaient tromper des yeux exercés.

Mais lorsqu'il s'agit d'une sympathie, d'une communauté de tendances créée par l'époque, par des idées transmises et d'autres naissantes, il se produit des analogies

PORTRAIT DE MADAME GAUDIBERT

frappantes, mais non de strictes ressemblances. Une sorte d'excitation réciproque imprime aux œuvres d'une même période le trait à la fois divers et commun qui leur donne leur date. Ce trait peut, comme chez Manet et Courbet, avoir été marqué tout d'abord fortement. Il demeure dans l'esprit de ceux qui se sentent en communion avec ces sortes de condensateurs. Tout en gardant leur physionomie particulière et en obéissant à l'impétuosité même de leur propre création, ces disciples, involontaires ou conscients, arrivent, d'un point de départ très rapproché, à un résultat qui deviendra lui même le signal d'un autre acheminement.

C'est ainsi que nous verrons Claude Monet et ses camarades tour à tour conformer leur originalité innée, déjà pourtant très visible, à l'impulsion donnée, pour l'un par Boudin, Jongkind, Courbet ou Manet, pour l'autre par Delacroix (1), pour un troisième par Corot. Après avoir trouvé en commun un nouveau mode d'expression, chacun d'eux en inventera un nouveau encore pour son propre usage, qui réagira contre certaines tendances et répondra à d'autres. Et même chacun d'eux ne subira pas *une* de ces influences (puisque nous n'avons pas d'autre mot pour rendre cet ordre de faits si délicats), mais toutes à la fois, se combinant, s'entrecroisant suivant son humeur, sa vie, les circonstances de sa production, son enthousiasme ou sa répulsion du moment.

Cela rend toute critique didactique un véritable leurre en ce qui concerne l'art moderne. On pouvait bien plus nettement, dans l'art du passé, tracer les descendances, déterminer les ateliers et les écoles, classer les œuvres, parce qu'il y avait un enseignement réglé, des méthodes transmises presque sans variations, une demande nettement formulée par l'esprit public, à laquelle répondait l'offre, nettement comprise, des faiseurs d'images.

Mais, quoique commencé déjà avant eux par Corot, Courbet et Manet, le mouvement au milieu duquel naissaient les artistes dont nous nous occupons, les prenait au dépourvu, sans enseignement qu'une routine. Les idées généralement acceptées n'étaient que des lieux communs qui ne pouvaient inspirer des cerveaux neufs; les procédés courants ne pouvaient satisfaire des yeux point gâtés par une habitude, par une fatigue. Ils étaient donc forcés d'être, dans la mesure de leur élan, et suivant la direction de leur personnel organisme, leur propre et mutuelle tradition.

On peut dire encore, si l'on veut, que la fin du XIXe siècle, au lieu d'*une* tradition et d'*une* innovation, verra une série de brèves et partielles traditions qui se succèderont côte à côte. En même temps que celle que représente pendant vingt-cinq ans l'évolution qui a Manet et Courbet à sa tête, se développera une pseudo-tradition académique qui passera du faux classique des descendants dégénérés d'Ingres, à un faux réalisme comme celui de Bastien Lepage; également une quasi-tradition romantique qui avec Cézanne outrera la couleur et le dessin, mais échouera à suivre l'imagination du grand Eugène Delacroix; enfin après encore, jusqu'à ce qu'elle fasse

(1) Ceci concerne surtout et presque exclusivement Renoir, qui aima et étudia beaucoup Delacroix, respecté mais peu étudié par Monet. Renoir copia même pour les amateurs certains Delacroix, entre autres la *Noce Juive*. L'influence de Delacroix sur Cézanne a été plus considérable encore et décisive, et cela seul suffirait à expliquer pourquoi Cézanne n'a aucun rapport avec « l'impressionnisme ».

place aux traditions encore plus morcelées, météoriques et confuses des jours actuels, la sorte de tradition impressionniste que l'on attribue à Monet, Renoir, Sisley et Pissarro, mais qui doit être attribuée à leur succès sans qu'ils aient cherché eux-mêmes à la formuler et à l'imposer, et qui prime pendant une durée à peu près équivalente, soit un quart de siècle.

C'est la tradition naturaliste de Courbet et de Manet qui se répercute dans les figures que pendant un moment unique de sa carrière Claude Monet jeta hardiment sur la toile. Du reste, à l'appui des observations que nous venons de présenter sur la marche à la fois insaisissable et réelle de cette évolution et sur son caractère en quelque sorte sporadique, il est à propos de remarquer encore que le *Guitariste* de Manet et tel tableau de Courbet ayant frappé vivement l'imagination et les sens des jeunes artistes de l'époque, on peut retrouver les marques de leur influence dans des œuvres et chez des tempéraments aussi différents les uns des autres (éloignés parfois jusqu'à une antipathie qui disparaissait dans l'ardeur de la lutte commune), que les grands tableaux de Fantin-Latour (*l'Hommage à Delacroix*), de Legros (*l'Ex-Voto*), de Lhermitte, de Cazin, de Whistler même.

Tout cela, avec le recul du temps, accusera encore bien plus son caractère d'époque qu'il ne le fait déjà. L'on pourrait en tirer cette conclusion, qu'un phénomène se produit dans les arts graphiques parallèle à celui que l'on constate sans discussion dans la littérature, toujours en tenant compte de la qualité intrinsèque de chaque écrivain. La célèbre définition de Buffon cesserait d'être complète, ou plutôt pourrait être complétée en n'envisageant plus un écrivain isolé, ou un artiste pris en lui-même, et l'on se convaincrait que le style d'un temps, c'est *les hommes*.

CAMILLE

LES PREMIERS GRANDS TABLEAUX DE FIGURES

Le grand *Déjeûner sur l'herbe* de Claude Monet pouvait dans une certaine mesure rappeler celui qui avait été refusé à Manet en 1863. Mais les différences d'accent apparaissent immédiatement à une observation un peu attentive et dominant les parallélismes de tendances.

Ce tableau, daté de 1866, doit être tout d'abord décrit sommairement, et l'on doit indiquer aussi que seule en demeure intégrale une esquisse de moyenne dimension aussi poussée que le tableau même. De celui-ci Monet n'a conservé qu'un grand fragment, d'ailleurs de grandeur encore considérable.

Le fond de la scène est un rideau d'arbres, de bouleaux; en avant s'étale une vaste pelouse, sur laquelle se détache un tronc isolé, plus vigoureux, s'érigeant avec beaucoup de décision et de relief. A cet arbre s'adosse un homme assis à terre, les jambes étendues dans toute leur longueur; un autre personnage suit (de la droite à la gauche) assis également, mais de façon moins forcée, auprès d'une jeune femme blonde; puis vient un autre partenaire, debout, vêtu d'un veston clair et coiffé d'un chapeau rond, parlant à une dame qui ajuste sa coiffure; au-dessous de ce groupe est assise encore une autre déjeûneuse; à gauche enfin, se trouvent : un homme et deux femmes assises à terre, leurs grandes jupes largement éployées, et un dernier monsieur, debout tout à fait à gauche, habillé d'un veston sombre, qui tranche sur les attifements plutôt clairs des autres personnages; un chien complète l'expédition, et toutes les victuailles d'un assez plantureux repas sont habilement distribuées sur une spacieuse nappe. C'était donc un ensemble, très important, d'onze figures de grandeur au moins de la demi-nature, qui s'agençait sans effort, avec l'équilibre spontané qu'improvise toujours la vie, dans un ample décor forestier.

La peinture de Manet était riche et soutenue, suivant les recettes des anciens maîtres, Vénitiens ou Espagnols. Celle de Monet est plus claire et moins corsée, et

aussi moins modelée en relief. On peut établir qu'elle est, par rapport à Manet, ce que celle de Manet est elle-même par rapport aux Vénitiens, ou bien aux *Buveurs* de Velazquez, par exemple, c'est-à-dire qu'elles se présentent relativement les unes aux autres dans une progression croissante de simplification. Et même cette progression pourrait se noter déjà des Vénitiens à Velazquez, comme de Velazquez à Manet.

Une remarque accessoire, mais qui a cependant sa signification, est que Claude Monet, dans son tableau, n'a pas songé un seul instant, à introduire un morceau de nu, comme celui qui avait, dans le *Déjeûner* de Manet, paru si déplacé au public oublieux des maîtres et même tout simplement choqué soit des vraisemblances d'une scène familière d'été, soit, ce qui eût été tout à fait légitime, des licences accordées de tout temps à l'art pictural. Il est vrai que, avec nos préjugés sur le plagiat, dont ne s'embarrassaient point les vieux maîtres, ce mélange du nu, et du « nu blâmé », à si peu d'années de distance, aurait paru soit une bravade, soit une inspiration un peu trop directe. Mais c'est moins cette considération de tact que le tour d'esprit même du peintre qui lui avait fait éviter cet élément. Il aurait pu encore suivre l'exemple, si naturellement donné par Courbet dans son *Atelier,* de la présence du nu parmi le vêtu. Mais imagine-t-on encore les risées auxquelles il se serait alors exposé ! La véritable raison, Claude Monet l'a donnée lui-même à une personne qui lui posait un jour la question, indiscrète peut-être, mais intéressante : pourquoi il n'avait *jamais* exécuté *un seul* nu. L'artiste répondit sans hésiter : « Je n'ai jamais osé. »

Nous trouvons cette réponse fort belle et fort délicate, en même temps que parfaitement judicieuse. Le plus grand artiste est peut-être celui qui *n'ose* pas faire ce qu'il ne sentirait pas pouvoir parfaitement réussir, et ce qui n'aurait pas pour lui un caractère d'irrésistible nécessité. Quand on voit l'abus des figures nues que les peintres aux expositions d'alors (pour ne pas parler de ceux d'à présent) prodiguaient sans raisons de beauté, et jusqu'à l'affadissement, on comprend admirablement l'abstention quasi-farouche d'un jeune peintre comme le nôtre, qui est assez enthousiasmé par la simple nature et par les êtres qui à l'occasion l'animent. Tout en admirant l'essai de Manet et plus tard l'*Olympia,* il ne sent point le besoin de les répéter.

La couleur de Manet, avons-nous dit, est plus riche et plus modelée; celle de Claude Monet plus claire et plus synthétique; elle procède par grands partis de valeurs tonales plutôt que de valeurs de clair-obscur. C'est une analogie que l'on pourrait trouver avec les estampes japonaises, si la matière n'était pas absolument différente, et si d'ailleurs l'histoire de l'évolution impressionniste ne contredisait pas de façon formelle cette hypothèse si vraisemblable qu'on la juge. Il est avéré, en effet, que le « Japonisme » n'influa que fort peu sur l'impressionnisme, malgré la faveur que cette opinion obtint il y a quelques années.

Ce qui, au contraire est à retenir, c'est que, tout d'abord, Claude Monet entrevoyait déjà un nouveau langage pictural, différent de celui de ce Manet qu'il admirait, et qui le considérait comme un importun nouveau venu, quitte à se lier bientôt d'étroite amitié avec lui. Alors que Manet ne voyait encore en majeure partie qu'à la lumière des maîtres et dans le jour de l'atelier. Claude Monet, habitué à ouvrir tout

LE DÉJEUNER SUR L'HERBE (ESQUISSE)

grands les yeux dès les années de plage sous le regard bienveillant de Boudin, et ayant déjà brossé en pleine campagne, en pleine falaise, en pleine rue ses vues de Sainte-Adresse, de Honfleur, de Saint-Germain-l'Auxerrois, et certaines études ou peintures en forêt de Fontainebleau avec les autres déserteurs de l'atelier Gleyre, était complètement fait et exercé aux harmonies claires.

Mais, ce qu'il y a de plus curieux, et ce qui prouve bien que les contraires sont tous également dans la nature, c'est que deux thèses opposées peuvent être de même soutenues. Suivant l'une la grande lumière « mange » les couleurs plutôt qu'elle ne les exaspère. D'après la seconde, la lumière considérée à un autre point de vue, qui est celui de l'analyse, et non plus de la perception par vastes ensembles, exaspère les couleurs, s'y décompose en mille éléments vibrants et scintillants, où s'émiettent de façon éblouissante tous les tons éclatants du prisme.

Et ce qui n'est pas moins singulier, c'est que l'un des systèmes peut parfaitement conduire à l'autre, et que lui-même, Claude Monet passa du premier au second avec la plus parfaite logique.

Voilà qui peut rendre l'étudiant des arts singulièrement sceptique sur la valeur des théories, l'amener à admettre les procédés les plus contradictoires, et finalement lui persuader que la façon de dire ne doit le passionner que dans la mesure où l'artiste sent la beauté et aspire à la rendre.

Pour qu'il ne s'établisse pas de légendes, il sera bon de spécifier ici que le *Déjeûner* de Claude Monet ne fut pas, comme on l'a dit, refusé au Salon de 1866.

En réalité, Courbet, qui était venu le voir à l'atelier, avait fait quelques observations de détail qui avaient déconcerté le jeune peintre. Les artistes ont souvent une excellente influence sur leurs confrères par ce qu'ils produisent pour leur compte, et presque toujours très mauvaise par ce qu'ils disent de ce qu'on soumet à leur jugement. Claude Monet pensa qu'il ne pouvait envoyer telle que Courbet l'avait appréciée, sa vaste toile. C'est pour cela que très peu de jours avant les derniers délais d'envoi au Salon, il avait exécuté avec une furia et une vigueur superbe ce portrait, en pied, de femme vue de dos, avec la tête retournée de profil vers le spectateur, qu'il intitulait *Camille,* et qui fut appréciée à l'exposition par les rares connaisseurs, comme le robuste et magistral morceau de peinture qu'il était. Cette casaque bordée de fourrure, cette grande jupe de soie bruissante à rayures vertes, faisaient admirablement valoir, comme lignes et comme tons, l'attitude souple, la jolie tête pâle, un peu dédaigneuse, de cette beauté parisienne. Tout en émanant du même tempérament de peintre qui venait de produire le *Déjeûner,* par une contradiction d'ailleurs très légère, *Camille* se ramenait plutôt à la manière corsée et modelée de Manet, dont la grande scène, comme nous venons de le voir, différait. Mais y a-t-il même bien apparence de contradiction ? Non, puisque cette figure était exécutée à l'atelier d'après un modèle posant à l'atelier, et non plus comme celles du *Déjeûner* d'après les notations et les souvenirs du grand air. Il est amusant, maintenant, mais cela n'amusa guère le pauvre débutant qui rencontrait tant d'obstacles, de dire que la couleur avait été si généreusement prodiguée, si fougueusement jetée sur toile, que presque au moment de

lui faire quitter l'atelier, il s'aperçut que son tableau menaçait de couler tout entier vers le sol. Il répara le mal du mieux qu'il put, et il faut admettre que les belles choses jouissent d'une providence spéciale, puisque le tableau est demeuré une des productions les plus solides, et les moins « glissantes » de l'art moderne.

Le *Déjeûner,* quoiqu'il n'eût pas, par suite de ces circonstances, le bénéfice — ou le scandale — de la grande discussion publique au Salon, ne passa point cependant inaperçu des artistes. Il fut exposé à la vitrine d'un marchand. L'on engagea vivement Manet à l'aller voir.

— Ah ! voilà ce qu'on appelle du *plein air !* s'écriait-il ironiquement. Du plein air ! Est-ce que ça existe, le *plein air ?* Est-ce que les maîtres d'autrefois en faisaient, du plein air ?

Cette moquerie indignée prouve à quel point les ennemis et les railleurs de Manet méconnaissaient ses aspirations et son talent parfaitement classiques. Et surtout il est curieux de saisir là sur le fait la marche des influences, le jeu des actions et des réactions entre artistes dans de pareilles périodes de transition. Manet avait visiblement hanté Claude Monet et celui-ci tout en subissant son influence avait fait un pas de plus dans une région sur laquelle les yeux de son aîné ne s'étaient pas encore ouverts. A son tour, Manet, au moment même où il niait le résultat obtenu, et n'étant pas encore assez vieux pour y demeurer réfractaire, était, à son insu, tout près d'éprouver une espèce de choc en retour. La meilleure et la plus sûre condition pour se rallier fermement à une opinion est d'y être hostile tout d'abord. La force d'une conviction acquise est en raison directe de l'énergie avec laquelle on s'appuyait auparavant sur la conviction contraire. C'est une loi qu'on observe dans les arts, comme dans la religion et dans l'amour.

LES « FEMMES CUEILLANT DES FLEURS »
ET LES DERNIÈRES PEINTURES DE PERSONNAGES

Si Monet fut admis au Salon de 1866 avec le portrait de *Camille*, il fut refusé haut la main avec un autre tableau composé, où les figures sont de dimension un peu moindre que dans le précédent, mais toutefois une de ces entreprises de grande envergure que les artistes ne recommencent guère à moins d'être très encouragés dès le début, ou bien d'être doués de ce tour d'esprit que l'on pourrait appeler monumental et qui pousse, par exemple, un Delacroix ou un Puvis de Chavannes à concevoir surtout par larges espaces et à faire comme malgré eux le siège, puis l'assaut et la conquête des murailles.

Il représentait des *Femmes cueillant des fleurs* dans un parc, l'une assemblant un bouquet, l'autre en respirant un, une troisième se dirigeant vers elles d'une vive allure, une enfin assise sur l'herbe, le visage incliné vers le sol, et éclairé par le reflet qui la pâlit d'une façon assez singulière. L'ensemble est gai, aisé d'exécution, et les tonalités claires, peu corsées, rappellent plutôt celles de la fresque par rapport aux tentatrices richesses que permet la peinture à l'huile. Il est évident que le peintre, dans ses recherches, était encore là dominé par la volonté d'éclaircir la palette, d'en rapprocher les gammes de celles même du dehors, et de l'écarter au contraire le plus possible du diapason soutenu auquel l'avait montée le travail exclusivement d'atelier et l'habitude du rembrunissement que le temps avait fait subir aux ouvrages des maîtres recueillis dans les musées.

En somme, si Monet n'avait prêté qu'accessoirement attention aux estampes japonaises et s'il n'avait pas été en Italie et n'avait pas l'idée, par conséquent, des lumineux spectacles des fresques florentines, il se rapprochait instinctivement des unes et des autres.

Les modes extravagantes, et séduisantes pourtant, de cette époque affolée de 1867, ajoutent aujourd'hui à ce tableau un charme bizarre. Les immenses jupes claires

à dessins soutachés, les casaques au contraire étriquées et les minuscules chapeaux, étaient acceptés par l'artiste et atteignaient malgré leur transitoire exagération, le style, par la vigueur et le jet du dessin. D'ailleurs tout cela s'harmonisait avec le paysage plein de fraîcheur et donnant bien une impression de vraie nature, saisie, non arrangée. Sans les préventions du moment qui commençaient à s'armer en guerre contre les nouveaux venus réputés rebelles à toute beauté (à toute convention de beauté plus exactement), les deux compositions de Monet que nous venons d'analyser auraient séduit le public par une réelle élégance, par une distinction presque un peu féminine, au rebours de la brutalité qu'on leur supposait. Alors la carrière de l'artiste en aurait peut-être suivi une toute autre orientation.

L'on peut beaucoup mieux se rendre compte de ces différences entre la phase des tableaux de figures et celle des paysages qui allait bientôt et définitivement s'ouvrir, aujourd'hui que l'Etat a fait l'acquisition des *Femmes cueillant des fleurs* et a placé ce tableau au musée, en heureuse réparation des torts d'un jury depuis longtemps disparu. Sans aller jusqu'à remercier ce jury d'avoir forcé Claude Monet à chercher d'autres voies que celles qui lui paraissaient obstinément fermées, et par suite à trouver la veine qui l'a rendu exceptionnel et illustre, on peut lui accorder les circonstances atténuantes pour n'avoir pas compris ce que Manet lui-même méconnaissait encore.

Les tableaux dont la figure humaine fait le thème dominant ne furent plus que très peu nombreux dans l'œuvre et même cessèrent bientôt complètement de tenter le peintre. Nous n'avons donc qu'à les énumérer brièvement, l'essentiel des réflexions que cette catégorie pouvait suggérer venant d'être développé.

Pour être complet, il nous faudrait donner quelques indications sur des portraits que Monet exécuta au Havre dans sa première jeunesse. Mais il en a lui-même perdu la trace malgré des recherches qu'il fit. Peut-être des trouvailles sont-elles réservées à d'heureux fureteurs.

Le dernier grand tableau comportant plusieurs figures est le grand *Déjeûner dans un intérieur*. Une salle à manger bourgeoise, avec un jeune enfant attablé et une mère présidant affectueusement à son repas, tandis que le père s'apprête à sortir et que la servante apporte un plat. C'est une très belle peinture, robuste et saine, qui diffère moins que les deux autres de celles de Manet.

Monet ne devait que plus tard, en 1876, peindre une figure de même importance, une jeune femme blonde en robe japonaise très éclatante, campée avec une souplesse mignarde, une grâce un peu affectée, devant une cloison décorée de quantité d'éventails bariolés. C'était un morceau très brillant, très entraînant, mais on ne saurait rien dire de spécial à propos de ce savoureux et unique « revenez-y ».

Occasionnellement, il brossa avec emportement quelques figures dans sa facture qualifiée d'« impressionniste » : un marin de Belle Isle; un pâtissier de Trouville et la femme dudit; enfin, dans un âge avancé, un portrait de lui-même, simple ébauche de tête d'une coloration vive et d'une expression riante. Mais ces divers morceaux n'ont plus aucun lien avec les premières tentatives de figures, isolées ou groupées. Cela a pu faire dire, bien à tort d'ailleurs, que la physionomie humaine ne l'intéressait

Claude Monet

pas particulièrement. Il est plus exact de déduire des recherches auxquelles il allait se livrer et de la production intense qui devait s'en suivre qu'il fut lancé dans une autre voie sans pouvoir s'en distraire. La nature le sollicitait, et sans qu'il ait été peut-être jusqu'à dire, comme Beethoven : « J'aime mieux un arbre qu'un homme », les hommes avaient fait tout ce qu'ils avaient pu pour le renvoyer à la compagnie des arbres.

Dorénavant, les arbres donc, et les plaines, et les eaux, et les rives, eurent presque exclusivement la parole, et lorsque les figures humaines, les claires et douces figures féminines surtout, y apparurent, ces apparitions furent comme fugitives, et se confondant avec les floraisons dans la dévorante lumière.

PEINTURE « GRISE », ANNÉES SOMBRES.

On peut, pour simplifier, et avant d'entrer dans le détail des déplacements de Monet entre Paris et le Havre, appeler d'une manière générale la période de Fontainebleau, celle qui s'étend de 1862 à 1870. C'est à cette époque que Monet, Renoir, Sisley et Bazille mènent en forêt cette vie fraternelle que nous avons décrite et se stimulent réciproquement dans la recherche de nouvelles ressources picturales.

Cette recherche, il faut ici le redire, part de l'exemple même de Corot et des recherches que précisément les connaisseurs d'alors blâmaient dans le peintre poëte : l'observation des effets les plus délicats, la sincère notation en présence directe de la nature, de tout ce qu'elle prodigue de féeries. Seulement Corot — et nous verrons plus tard que cela devait être entre le révélateur et son admirateur inconnu, Monet, une cause de graves malentendus, — Corot ne voulait pas se borner à ce rôle principalement réceptif. Il lui fut donné non seulement de noter des spectacles poétiques, mais encore d'en recréer par la composition, alors que de plus en plus Claude Monet va se prouver lyrique dans le positivisme seul. Mais cela demande à être expliqué et cette marche illustrée par des exemples.

Un spécimen vraiment magistral de ce point de départ dans le sens strictement pictural de Corot est le *Pavé de Chailly*, vue d'une grandiose avenue en forêt qui fit partie de la collection Henri Rouart. Rien dans la couleur n'indique encore un acheminement vers les tonalités si vives qui devaient plus tard sembler si révolutionnaires, et qui, en effet, devaient tout au moins « révolutionner » les ateliers. Les tons généraux sont ceux que la plupart des yeux sont habitués à croire ceux de la nature : les arbres verts, leurs ombres noires, leurs troncs bruns, la terre d'un gris jaunâtre, — et non ces reflets multiples, différant selon la façon dont les frappe la lumière, ces ombres tour à tour chaudes ou froides, suivant les saisons et les heures et par conséquent

ROUTE DE CHAILLY (FORÊT DE FONTAINEBLEAU).

LA SEINE A BOUGIVAL

suivant que cette lumière tire sur le bleu ou sur l'orangé; — enfin tout ce langage analytique, si complexe, si vibrant qui devait faire le scandale, puis le succès, puis la tradition de l'impressionnisme.

Au contraire, par rapport à un paysage de Théodore Rousseau, ou de Corot, ou bien encore de Courbet, ou par rapport à toute peinture de Manet, ces premières toiles de Fontainebleau paraissent même encore aujourd'hui très sobres de couleur, car tous ces peintres prodiguaient les tons les plus riches, les plus chauds, les plus dorés; et, toutes nuancées qu'elles étaient, les peintures de Chailly pourraient être considérées comme ce que Boudin appelait « la peinture grise ». Pourtant c'était déjà quelque chose de très différent de ces maîtres, en paraissant s'y rattacher discrètement. Il n'y avait déjà presque plus rien de commun entre le Fontainebleau de 1830 et celui de 1870.

Comparée à la gamme d'un Decamps ou d'un Delacroix, celle de Monet, dans le paysage du *Déjeûner sur l'herbe* ou des *Femmes cueillant des fleurs*, ou bien dans les vues de Chailly et certaines autres du même moment et du même genre, offrait cette distinction capitale d'être *plus pauvre mais plus claire*. Ces gris, ces ombres noirâtres étaient froids, mais transparents. Vienne le moment où les tons purs seront employés pour rendre ces vibrations de la couleur, ces colorations de la lumière, que l'œil attentif s'exerce vite à percevoir, et le peintre ne fera guère que la seconde moitié du chemin, car la première et la plus difficile, celle de la clarté dans la graduation des valeurs, était déjà, et dès le commencement, chose accomplie.

La vie, cependant, dont nous devons tenir compte dans cette histoire, bien que ces sortes de détail n'aient plus qu'un intérêt secondaire puisque l'artiste a reçu les compensations les plus complètes aux épreuves du début, la vie était peu encourageante. Monet avait été admis au Salon en 1868, mais en 1869 et 1870, impitoyablement refusé, et il est inutile de dire que personne ne songeait à lui acheter.

Déjà, en 1867, une rude mésaventure avait mis sa vaillance à une cruelle épreuve. Ne vendant point et devant vivre cependant, et payer ses toiles, et ses couleurs, que jamais il ne ménagea, il avait une dette entre autres, assez forte, chez un boucher. Aucun subside d'argent ne lui venant de sa famille, il avait dû toutefois se réfugier auprès d'elle pour le vivre et le couvert, abandonnant son atelier et partageant son temps d'attente des heures meilleures, entre le Havre et Honfleur. (Nous avons noté quelques-unes des très belles œuvres qu'il exécuta alors.) Dans un mouvement de désespérance bien naturel, et pour ne pas laisser derrière lui à l'abandon des toiles où il avait mis beaucoup de peines, il en avait lacéré bon nombre à coups de couteau. Toutefois, bientôt il parvenait encore à se tirer de ce pas difficile. Monet écrivait alors à son camarade Sisley pour le charger de payer rapidement la créance de l'implacable boucher. Malheureusement il était trop tard, le matériel et les toiles de l'atelier avaient été vendus à vil prix.

Plus tard, Monet et quelques-uns de ses amis et de ses amateurs retrouvèrent de ces toiles sabrées et de ces œuvres brocantées. Une peinture qui fut reconnue un jour par Boudin et achetée une dizaine de francs par le neveu du marchand

de tableaux Martin, un *Chêne au Bas-Bréau*, fut pansée de ses blessures, et devait atteindre une valeur considérable.

Ce trait donne, entre bien d'autres, une idée de faits que nous ne voyons plus guère se répéter aujourd'hui. Bien que ces moments eussent été difficiles à passer, récemment Monet émettait, entre amis, la conviction qu'ils leur avaient été plus salutaires, à lui, à Renoir, sauf du moins au pauvre Sisley, que s'ils avaient connu tout de suite les succès de mode et les engouement prématurés.

— Nous nous serions, disait-il, cru tout de suite du génie, et nous n'aurions plus fait le moindre effort. Ne cherchant plus rien, nous n'aurions rien trouvé.

Il est certain que si, continuant dans le sens des œuvres que nous avons jusqu'ici étudiées, il avait été enfin classé comme un beau peintre, il n'eût pas atteint ce qui l'a rendu un artiste passionné et passionnant, c'est-à-dire d'une part, l'extrême subtilité dans ses analyses de la couleur, et de l'autre, le lyrisme de ses impressions en présence des magies de l'air, et de la palpitation de la terre.

VUE DE LA TAMISE (1870)

ANNÉES D'ANGLETERRE ET DE HOLLANDE.

Ces acquisitions capitales qui devaient suivre les débuts, et la première série des épreuves, qui ne devait pourtant pas être la plus pénible, furent dues à diverses causes.

Les unes accidentelles, comme les voyages, les rencontres amenées par les déplacements forcés; les autres naturelles, conformes au développement logique des premières tentatives et du tempérament même.

La plus importante des circonstances qui amenèrent Monet à faire un retour sur lui-même et à chercher autre chose (bien entendu dans le sens de sa propre nature) fut le voyage à Londres auquel le contraignit la guerre de 1870.

Là il rencontra Pissarro, et tous deux, lors d'une visite à la National Gallery, furent vivement frappés par les œuvres de Turner. Cet ensorcelant peintre, à la fois visionnaire et naturaliste, cherchant tour à tour l'irréel dans le réel et le réel dans l'irréel, ne pouvait manquer de les exciter à se mettre en peine d'une couleur plus vibrante que les harmonies délicatement nuancées dans le gris de Corot et de Boudin, et que les riches mais lourdes triturations de pâtes de Courbet. Ce ne fut pas une initiation, mais un simple acheminement, décisif toutefois. Turner put être pour eux ce qu'avaient été Constable et Bonington pour Théodore Rousseau, Paul Huet, Cabat, Daubigny et dans une certaine mesure Corot lui-même. Tous avaient été stimulés, mais non asservis, par les deux admirables naturistes anglais.

Monet était incité, dès cette rencontre, à chercher une palette plus vive; mais ce n'était pas à celle de Turner qu'il devait aboutir.

Il ne faut pas attribuer à la peinture une influence aussi grande qu'à la nature sur des peintres aussi volontaires et aussi ouverts aux sensations que Monet. Celui-ci ne fut jamais un homme des musées, comme le furent au contraire Courbet, Fantin-Latour et Manet. Même il s'est fréquemment abstenu, pour ne pas dire préservé,

de l'étude approfondie des devanciers. Les artistes de son temps immédiat, qui d'ailleurs n'eurent pas de prise sur lui, comme lui en eut sur plusieurs d'entre eux, l'intéressèrent toujours davantage. Il aurait pu, comme Degas, acquérir des Greco, des Delacroix, des Ingres, mais les morceaux de peinture qu'il a recueillis dans sa maison sont presque exclusivement des Cézanne, des Renoir et des Berthe Morizot.

Les grands maîtres anciens eux-mêmes ne sont pas de sa part l'objet d'un culte. Irons-nous jusqu'à dire que c'est chez lui une faiblesse? Non, parce qu'il a, lui, la justification d'une nature passionnément exclusive et l'acharnement à la poursuite de ses propres créations. Bien que nous anticipions légèrement sur la chronologie, nous pouvons citer un trait assez curieux de ce détachement si particulier du passé, au profit du présent. Lorsqu'en 1912 Monet fit une campagne à Venise, il visita peu les édifices et l'Académie des Beaux-Arts. Il passa la plus grande partie de son temps à peindre, et une très minime à cette curiosité insatiable qui nous enflamme à connaître, nous qui ne peignons pas; et même, étant allé pour voir je ne sais quel Palais indispensable, et l'ayant trouvé fermé ce jour là, il ne réitéra pas la tentative. Tout ceci est pour faire comprendre en quoi Turner éclaira Monet et ne lui servit que très indirectement. Une éducation bien autrement vive et immédiate devait être la couleur même de Londres, de ses *suburbs* et de ses parcs.

En somme il y a là un phénomène intellectuel analogue au sentiment qu'il a pu éprouver dans sa jeunesse pour Corot, qui, comme nous le verrons, le combattit, sentiment d'admiration de l'étudiant vis-à-vis du maître de son choix. Or on sait que dans le respect que nous avons pour un maître, même chéri par nous, il se mêle une trace d'antipathie qui ne donne que plus de saveur à l'attraction qu'il exerce sur nous.

Nous avons vu que le séjour de Monet en Algérie ne lui avait servi de rien quant au développement de ses qualités de couleur demeurées latentes durant ce séjour. Ces facultés furent au contraire exaltées par le séjour de moins d'un an qu'il fit en Angleterre. On sait l'intensité que prend la couleur dans l'atmosphère de l'île, d'une incroyable fraîcheur à la campagne, d'une mouvante et fantasmagorique diaprure au milieu des intensités à toute minute dissipées ou accumulées des brouillards londoniens. Le climat même porte à la griserie, élève toute sensation au paroxysme comme un alcool, et on s'explique sans peine que la *clarté* déjà acquise chez Monet se soit montée jusqu'à la *vivacité* dans la coloration. Au surplus cet acheminement s'est opéré plus par incubation que par brusque changement.

Il ne nous a été donné de voir que peu des peintures exécutées à Londres pendant cette période. Celles que l'on peut connaître se rapprochent assez de celles que firent à la même époque Pissarro et Sisley dans les parcs ou les environs de Londres, par exemple à Sydenham. Nous pouvons citer comme typiques une *Vue dans Hyde Park,* d'un motif simple, largement traité, avec des silhouettes de promeneurs éparpillées, et au loin se devinant, la ligne des maisons d'Oxford Street. Puis, et surtout, à cause même du sujet, une *Vue de la Tamise,* à Londres, avec la masse du Parlement se profilant en hauteur vers le milieu du tableau. Un peu en avant on entrevoit le Pont de Charing-Cross et à gauche, sur un plan encore plus rapproché une sorte

d'estacade sur laquelle se tiennent des silhouettes de mariniers. Ce tableau est particulièrement intéressant parce qu'il peut être considéré comme le germe, qui devait amplement fructifier à près de trente-cinq ans de distance, de la singulière et dramatique série des Ponts de Londres.

C'est un phénomène que nous verrons plus d'une fois se reproduire au cours de la carrière de Monet. Un thème le saisit; il le jette sur la toile avec décision, comme pour en être quitte avec lui, car il passe à un autre motif, ou bien à une suite de motifs voisins les uns des autres dans la région momentament préférée. Mais l'obsession revient lentement, et un jour, soudain elle s'épanouit en multiples variations où il semble que sa joie ne doive jamais plus s'épuiser.

Nous constaterons que plus le peintre avance en années et plus cette verve de développement, cette griserie d'harmonies sur un sujet déterminé, prendront à la fois de la diversité et de l'ampleur. On pourrait, puisque nous avons déjà été amenés par l'analogie même des opérations de l'esprit (et non pour « faire de la littérature ») à considérer le maître soi-disant *impressionniste* plutôt comme un grand *harmoniste,* rapprocher cette marche de son œuvre de celles de certains grands musiciens. Les œuvres capitales de la dernière manière de Beethoven s'acheminent de plus en plus vers la forme : variation. Quant à Wagner, ses œuvres finales poussent le système de composition par la variation jusqu'aux exclusives et même excessives conséquences.

Au reste, une circonstance heureuse, au milieu même des anxiétés et des traverses, empêcha Monet de séjourner très longtemps à Londres. Il y avait rencontré Daubigny, et cet homme excellent, sincère dans la vie comme il l'était devant la nature, n'avait pas tardé à comprendre la gêne et les inquiétudes du confrère plus jeune, de qui les débuts ne lui étaient pas inconnus, et de qui les travaux présents l'intéressaient.

Daubigny écrivit en faveur de Claude Monet à M. Durand-Ruel. Celui-ci n'était pas encore le vulgarisateur opiniâtre des jeunes peintres qui eux-mêmes n'étaient pas encore les « impressionnistes ». Il s'était seulement, ce qui déjà nécessitait une lutte assez ardue, constitué un des défenseurs convaincus de Corot et de l'école de Fontainebleau. Il faut se rappeler que Corot était toujours, en 1870, l'objet de beaucoup de résistances et de critiques. Mais Daubigny était de ceux qui plaisaient, et il mettait beaucoup de chaleur et de dévouement au service de ses camarades jeunes ou vieux. Il y avait un apôtre et un apôtre sans fracas dans ce grand paysagiste.

Sur sa recommandation le marchand acheta quelques toiles à Monet, ce qui lui permit, tant pour satisfaire un désir antérieur que comme conséquence de ses entretiens avec Daubigny, d'entreprendre un voyage en Hollande.

La série des paysages qu'il exécuta au pays de Van Goyen et de Jongkind est d'une force, d'une limpidité, d'un bonheur de franc coloris qui la rend très à part, très précieuse dans toute son œuvre, quoi qu'il ait produit plus tard.

En voici quelques exemples, datés de 1872 et 1873, ce qui donne à supposer que le peintre vint faire au moins une ou deux rapides apparitions à Paris, puisque des vues de Vétheuil et d'Argenteuil sont datées de 1872 également.

Un *Moulin à Zandaam* nous offre la plantureuse silhouette d'une de ces constructions massives comme des tours et légères comme des clochers, auxquelles les ailes donnent on ne sait quelle allure vivante et fantasque, toujours la même et toujours surprenante. Ce personnage s'élève du milieu d'une touffe de joncs au bord même et à droite d'un spacieux canal. Une barque avec des rameurs glisse sur la surface de l'eau merveilleusement polie et claire à ce moment; des voiles se distinguent à l'arrière-plan, ainsi qu'en avant du moulin.

Le même moulin, mais avec une grande voile sombre et une grande voile claire au centre du tableau, créant ainsi un contraste et un équilibre superbes.

Une page robuste comme les deux précédentes, mais avec un accent de légèreté et de joie : un bouquet d'arbres s'élève jusqu'au milieu d'un canal, et à ce bouquet succède une maison bourgeoise, relevée d'un *bow-window,* tandis que d'autres maisons se développent jusqu'à l'extrémité de droite, devant lesquelles passe une barque; l'eau s'étend en avant et à gauche; d'autres constructions encore sont aperçues dans l'éloignement.

Une petite vue d'*Amsterdam,* avec un beffroi; un beau *Moulin* avec la base en corbeille, sur le bord d'un canal, parmi des maisonnettes; d'autres vues analogues sur le même thème, si simple, auquel les voiles donnent un mouvement tranquille. Enfin cette charmante peinture, intitulée *la Maison bleue,* petite construction absolument dépourvue de caractère, sur le bord d'un quai lui-même le plus uni et le moins remarquable du monde, véritable tour de force si l'on peut employer cette expression consacrée, mais ridicule quand il s'agit d'une notation où aucune autre force n'a été déployée que celle d'une acceptation joyeuse et de la parfaite justesse dans un accord de tons simples. Dans ce tableau, Monet communique à notre esprit cette satisfaction inexplicable, qui nous saisit ainsi, à l'improviste, en pleine lumière, devant une vieille porte, une bicoque, rien qu'une muraille, dont il plaît au soleil ou au reflet du ciel de faire pendant quelques secondes un objet précieux, fortuitement en accord avec une disposition bienveillante de notre esprit. Jamais ce médiocre prétexte ne retrouvera, ni pour nous, ni pour personne, une pareille beauté, — mais ce que l'artiste en a saisi et fixé demeure et tiendra en joie de longues générations.

Voilà quelques-uns des exemples des peintures que Monet exécuta en Hollande. Elles sont exceptionnelles par l'emploi libre, sûr et cordial, des valeurs de tons et d'éclairage. Il continue à procéder par synthèse, et ne semble pas encore entrevoir les analyses de couleur qui devaient bientôt distinguer son œuvre entre toutes et lui valoir des vexations prodiguées en proportion même de leur nouveauté et de leur charme. Mais ces synthèses tranchent déjà hardiment sur le goût, les habitudes de l'époque. Elles révèlent avec une autorité et un élan tout à fait partiliers, une perception directe de la nature, si l'on nous permet un terme un peu trivial mais littéralement exact, elles décrassent la peinture. Manet est encore très loin de ce sens particulier de la clarté, et Courbet ne cherchera pas à s'en rapprocher. Quant à la clarté même de ces vues de Hollande, en dehors de toute considération d'école, d'atelier, et de tout ce qui en général fait verser tant d'encre et prépare tant de lieux

VUE DE HOLLANDE

communs pour l'avenir, on peut dire qu'elle caractérise un groupe d'œuvres qui demeure précieux non seulement dans l'évolution de l'art français, mais dans l'art moderne tout entier. Personne n'a vu ni rendu la Hollande avec plus de simplicité et de justesse. Monet semble rejaillir directement de certains grands maîtres du XVIIe siècle, tout particulièrement Van Goyen par la décision des silhouettes, et il n'y a guère (1) que Vermeer, avec la fameuse *Vue de Delft*, qui du haut de son inaccessible perfection semble avoir versé un trait de sa lumière au peintre encore obscur, mais tout armé pour la lutte, dont il voit le commencement en pleine assurance et connaissance de cause.

(1) Il va sans dire que tous les grands paysagistes Hollandais, Ruysdaël, Van de Velde, Van der Heyden et tant d'autres ne sont ici ni discutés ni discutables. Nous voulons simplement marquer la valeur d'un peintre moderne parti à la découverte.

LA PÉRIODE HOSTILE.

Il n'est pas sans utilité maintenant de se représenter d'ensemble le mouvement artistique entre 1870 et 1875 si l'on veut bien comprendre, avec ce qu'apportait l'art de Monet et de ses amis, les difficultés qu'ils avaient à surmonter.

Deux personnages surtout nous ont toujours frappé dans le grave, puissant et véridique tableau de Fantin-Latour, l'*Atelier à Batignolles,* en mettant à part, bien entendu, le héros même de la scène, Manet, aimable, sérieux, dégagé comme un Athénien de Paris. Ces deux personnages sont justement les deux plus effacés de l'assistance. Tandis que Manet parle et disserte, que Zola s'assimile et se prépare à « tartiner », que Zacharie Astruc se carre dans son beau veston de velours, que Bazille, élégant et noble se pénètre, qu'Edmond Maître, le fin bureaucrate, malgré sa modestie tient encore, ainsi que le peintre allemand très oublié Scholderer, une place assez en vue, au contraire Renoir au second plan s'estompe presque, et Claude Monet, tout à fait en arrière à l'extrémité gauche du groupe, est pour ainsi dire, dans la demi-teinte, et son costume, pour le peu qu'on en voit, n'est certes pas celui d'un riche; celui de Renoir non plus d'ailleurs.

Mais comme ils sont éloquents ces deux « personnages muets », comme on dit au théâtre ! Renoir, avec sa pèlerine, son petit chapeau rond, sa jolie et souffreteuse figure narquoise, est à la fois ironique et tendre comme un amoureux philosophe de Watteau ou de Marivaux. Quoi qu'il soit trop facile de tirer les horoscopes après coup, comme on pourrait voir ici le peintre prédestiné de la femme !

Monet, lui, est trapu, ramassé sur lui-même, les épaules sur la défensive, le regard perçant quoique dirigé un peu de côté pour se mieux tenir en garde. Il va foncer sur l'obstacle, comme un jeune taureau. Il n'y a pas d'orgueil dans cette phy-

VUE DE HOLLANDE

sionomie; il y a même plutôt une espèce de modestie et de fierté discrète. C'est un énergique et cependant c'est un délicat. On peut, sans être un émule de Lavater, dire que les épreuves, les chagrins, seront momentanément plus vifs chez Renoir, mais plus profonds chez Monet, et que malgré cela il les supportera plus robustement. Renoir lui-même en a porté un affectueux témoignage. La très louable notice que M. Albert André lui a consacrée relate, entre autres paroles recueillies à Cagnes, celle-ci : « J'aurais plusieurs fois lâché la partie si mon vieux Monet qui, lui, l'avait, ce tempérament de lutteur, ne m'avait pas remonté d'un coup d'épaule. » Mais il ne faut pas croire que les lutteurs les plus solides soient dispensés de souffrir. Seulement la souffrance ne les abat point; là est toute la différence entre eux et ceux qui ne luttent pas. Quoi qu'il en soit, l'art même de Monet peut se retrouver dans ce portrait exécuté avec une si haute conscience par Fantin : art d'observation et d'attaque directe. Le regard, l'attitude, le mouvement le disent sans ambiguité.

Toutefois, ces deux jeunes gens, il faut, nous remettant dans les circonstances de l'époque, songer que tout leur est hostile ou fermé à ce moment. L'indifférence, pire que l'hostilité, sera à vaincre la première, et l'hostilité, qui n'épargne guère Monet, malgré la situation qu'il commence à tenir dans quelques milieux artistiques plus libres et plus éclairés, les combattra avec beaucoup plus de violence qu'elle ne l'a fait du peintre de l'*Olympia.*

En somme, malgré les qualités même que l'on reconnaît à Manet, presque personne ne le prend au sérieux. Peut-être la considération que beaucoup ont pour lui tient-elle à la crainte de ses mots spirituels et mordants, et à la sympathie que lui gagnent forcément ses manières de parfait homme du monde. Si une trentaine d'artistes, d'amateurs et d'écrivains — parmi lesquels au premier rang Monet, Renoir, Fantin, Baudelaire, Zola, Burty, Chesneau, — le voient ce qu'il est, c'est-à-dire un maître de la grande lignée, c'est faire large mesure. Le reste discute, hésite, ou éclate de rire. Il demeure, même pour ceux qui ne seraient pas éloignés de le goûter, une de ces célébrités pour lesquelles il est prudent de ne se compromettre qu'à moitié.

Les collectionneurs même qui se hasarderont à lui acheter ou à lui commander des œuvres ne seront pas toujours très sûrs de ne s'être pas trompés. Si l'agent de change Moreau demeure en ce sens une magnifique exception, puisqu'il ose acheter et garder précieusement le *Déjeûner sur l'herbe,* le chanteur Faure ne sera nullement satisfait de son portrait en *Hamlet.* Même Henri Rochefort, de qui Manet fera un peu plus tard la superbe effigie, pleine de force et de pensée, n'en prendra jamais livraison. Le critique détestablement boulevardier Albert Wolff reculera d'horreur (il y a de quoi, il est vrai) devant la première et splendide ébauche de son visage, sollicitée par lui pourtant, et ne lui accordera jamais la deuxième séance, prenant tout de même la chose telle qu'elle est, parce qu'il ne faut rien laisser perdre.

Le baryton Faure est tellement peu confiant dans le placement, modeste, qu'il a fait en achetant quelques toiles de Manet, qu'il cherche à se renseigner auprès du peintre lui-même. Il le rencontre un matin et lui adresse ce compliment moitié renseignement, moitié interrogatoire : « J'ai vu l'autre jour Boldini, qui m'a dit que vous

ne saviez pas peindre ?... » A quoi Manet réplique aussitôt : « Hier ! j'ai justement rencontré Berthelier qui m'a affirmé que vous ne saviez pas chanter ! » (1).

Pour le reste du public, Manet est l'auteur de ce ridicule *Déjeûner sur l'herbe,* devant les tableaux de qui, aux Salons, quand il est reçu, il est obligatoire de rire. Tout au moins on se donne des airs de connaisseurs en affectant le mépris, de même qu'aujourd'hui, de peur de commettre une erreur analogue, les petits-fils de ceux qui s'esclaffaient devant l'*Olympia* réputée mal faite, se sentent tenus à l'admiration seulement pour les choses laborieusement informes. Comment en serait-il autrement ? Tour à tour deux sortes d'académismes se disputent la vogue : celui de la règle aveugle et celui de l'irrégularité forcée. Ceux qui craignent, faute de sensibilité personnelle, de ne pas se tenir au courant, sont toujours en retard de l'un sur l'autre, et, parmi les artistes, les imitateurs, plus nombreux toujours que ceux qui apportent et gardent leur note personnelle, transforment en défauts les qualités que ceux-ci n'avaient pu que très difficilement faire admettre. Manet, Monet, Renoir, arrivaient à une époque où l'académisme pseudo-classique reprenait le dessus sur le romantisme qui finissait assez obscurément. Delacroix était encore fort peu accepté. Beaucoup en étaient demeurés à la légende du fameux « cheval rose » du tableau des *Croisés,* animal presque aussi déplacé que la dame nue dans le *Déjeûner sur l'herbe.* Il aurait été téméraire de penser que la *Barque du Dante,* encore au Luxembourg, irait un jour au Louvre. Courbet était, dès après 1871, le banni, l'exilé, le maudit qui avait « déboulonné » la Colonne (2), et *par conséquent* le peintre grossier, brutalement réaliste, de qui la lourdeur pouvait seule égaler l'orgueil.

Corot était, de son côté, pris entre les académistes de la veille, qui devaient bientôt lui refuser les médailles supérieures qu'ils avaient le privilège de dispenser, et les paysagistes de la nouvelle génération, que son tendre rêve virgilien ne lui permet pas de comprendre. Ceux-ci au contraire, le regardant comme leur modèle, et aussi en partie comme leur émancipateur, ne réussissent pas à gagner sa sympathie et même leurs essais l'offusquent. Ils ressentent un réel chagrin de se voir niés par lui. Renoir, qui est, du groupe, le plus près de lui, car l'éducation qu'il s'est faite est plus de musée que celle de Monet et sa nature même, si tendrement voluptueuse, a des affinités bien plus profondes avec celles de l'évocateur d'*Eurydice blessée,* Renoir dit le mot de la question dans ses confidences à Albert André : « Il était toujours entouré d'une cour d'imbéciles et je ne voulais pas me trouver pris là-dedans, je l'aimais de loin. » Les « imbéciles » avaient eu, en effet, largement le temps de venir, mais il en était resté cependant, même après 1870, pour qui une peinture de Corot « n'était pas finie. »

Pour Monet, ses premiers travaux avaient exaspéré le bonhomme, d'ordinaire si bienveillant. Un marchand de tableaux assez en vue alors, Latouche, ayant exposé dans sa vitrine un tableau important que Monet s'était vu refuser au Salon, Corot entra dans

(1) Berthelier était un chanteur comique des Variétés, qui avait beaucoup de verve bouffonne, mais était remarquable par son absence de voix.

(2) Les légendes ont la vie dure, en raison directe de leur fausseté. Castagnary a prouvé dans une irréfutable brochure que Courbet était absolument étranger à cette opération.

la boutique et demanda avec indignation que cette peinture, d'un détestable exemple, ne fût plus offerte aux regards des passants. Fromentin partageait les mêmes sentiments, et chose plus surprenante, Daumier pensait et parla identiquement comme Corot, pouvant, il est vrai, être influencé par son affection sans bornes pour son grand ami. Fromentin, c'était parfaitement indifférent à Monet; mais Corot et Daumier ! Le débutant enthousiaste et si émotif sous son enveloppe énergique, en fut profondément peiné.

En revanche, Diaz, qui s'était pris de vif intérêt pour les nouveaux peintres, et qui les avait plusieurs fois visités à Fontainebleau, sermonna Latouche dans le sens opposé. Daubigny, que nous avons vu si serviable à Monet lors de son difficile séjour à Londres, se montrait également d'une fidélité absolue à ses jeunes confrères, et sa sympathie, que l'on affaiblirait presque en la qualifiant de clairvoyance, alla jusqu'à ce beau trait de courage et de solidarité artistique : donner sa démission de juré au Salon, parce qu'on avait refusé Claude Monet. « Du moment, disait-il, que j'aime cette peinture, je n'admets pas qu'on récuse mon opinion. Autant me dire que je ne connais pas mon métier. » Il répétait lui-même à Monet, en parlant de son fils Karl : « Ah ! si mon Charlot pouvait travailler avec vous, au lieu de s'obstiner à m'imiter ! »

Tout cela indique l'incertitude qui régnait dans les esprits, ou plutôt la fausse certitude qu'avaient créée les œuvres et les situations officielles des peintres en possession des formules moyennes qui conduisent aux récompenses et aux commandes. Ceux-ci étaient la force, et le gros des exposants était le nombre. Le public suivait, s'intéressait aux tableaux d'histoire, d'anecdote, aux paysages poussés très loin dans le détail, aux portraits flatteurs. Les recettes étaient à peu près uniformes; les personnalités peu différentes, tandis que celles qui, comme Corot, avaient fini par triompher des « imbéciles » eux-mêmes, demeuraient dans une sorte de compromis entre l'acceptation et la gloire.

Ce n'est pas à dire, bien entendu, et notre admiration pour Claude Monet ne saurait (bien au contraire) nous donner ce ridicule, que ce temps là ait été négatif pour l'art. Les temps à venir retrouveront d'excellents morceaux, des tableaux charmants et précieux, conçus tout à fait en opposition avec les tendances qui devaient les tenir plus tard en échec. Bien que Puvis de Chavannes fût tourné en dérision, tout ne sera pas certainement à mettre au grenier dans certaines productions des peintres d'histoire qui le combattirent, et même sans loyauté. Des portraits d'un beau style maintiendront la réputation picturale de Cabanel, alors que sa réputation officielle ne saura plus s'expliquer. Il n'est jusqu'à certaines études, peu connues, moins connues que ses puérils joujoux anecdotiques, qui pourront préserver même Gérôme des outrages qu'il prodigua à Monet, à Renoir, à Sisley, à Pissarro. Les temps passent et les siècles ne connaissent plus les étiquettes et les discussions d'écoles. Notre hommage à la grandeur de l'œuvre de Monet et à la noblesse de sa vie ne sera pas fondé sur le sarcasme envers ceux qui ont différé de lui, et qui ne nous donneraient pas la matière d'un hommage pareil.

La critique n'était guère plus assurée au début. Thoré était resté surtout attaché

à l'école de 1830, et particulièrement à Rousseau. Castagnary était surtout le protagoniste de Courbet. Champfleury, qui voyait les choses par le côté amusant plutôt que par le côté intense, se spécialisait un peu dans la curiosité littéraire et bibelotière; il avait eu son beau temps, mais l'impressionnisme déroutait sa fantaisie. Zola devait se spécialiser exclusivement en Manet, et ne plus rien comprendre ultérieurement au mouvement de l'art. Cézanne n'était pour lui surtout qu'un camarade d'enfance sur la peinture de qui, comme sur celle de tous autres, il devait écrire des pages étrangement à côté dans *l'Œuvre*.

Et même avec Manet il devait finir par douter tant soit peu et par se refroidir. Ayant écrit à la fin d'un feuilleton : « Pour Manet, malgré toutes ses qualités, il ne jouera jamais dans la peinture que le rôle d'un poteau indicateur », et Manet le lui ayant amèrement reproché, il s'était empressé de se justifier : « C'est une faute d'impression; c'est de Monet qu'il s'agissait. »

Restaient, en somme, à la première heure, comme défenseurs vraiment lucides et constants, Duranty, malgré les formules mystérieuses dans lesquelles il enveloppait ses plaidoyers, Burty, Chesneau, plus tard Duret, puis Huysmans avec des réserves, et plus tard encore Gustave Geffroy, et enfin Mirbeau pour entonner le *Pœan*. Mais en regard de cela, que de plaisanteries, que de charges point toujours drôles, mais toujours insoucieuses de justesse ! Que d'attaques ! Que de déplorations du grand Art battu en brèche ! En vérité, par l'hostilité acharnée à une œuvre de sincérité, ces critiques ont préparé pour nos jours l'engouement à l'égard des plus arbitraires fantaisies.

Comment ne comprendrait-on pas que le public, dans de telles conditions de trouble, habitué depuis des années à un art consacré, à des colorations et à des formules de dessin admises, ait été absolument dérouté, aveuglé (1), étourdi, par la vivacité et la simplicité de la nouvelle peinture ?

Il aurait fallu, pour la défendre et la consacrer, un regard calme et ardent, une tête puissamment organisée comme celle de Baudelaire, qui avait pleinement mesuré la valeur de Manet, et qui aurait certainement compris Claude Monet, car dès 1859, il voyait nettement l'intérêt de ce que Boudin appelait sa *peinture grise*. Les lignes que le plus génial des critiques modernes avait écrites sur le peintre d'Honfleur sont à citer ici, car, outre les clartés qu'elles apportaient, elles auront aussi cette opportunité de nous dispenser d'entrer dans de plus longues dissertations techniques sur ce que le public, les artistes eux-mêmes, ne pouvaient encore être préparés à attendre de la peinture :

« Ces études, si rapidement et si fidèlement croquées d'après ce qu'il y a de plus inconstant, de plus insaisissable dans sa forme et dans sa couleur, d'après des vagues et des nuages, portent toujours, écrits en marge, la date, l'heure et le vent; ainsi, par exemple : « 8 octobre, midi, vent de Nord-Ouest... » La légende cachée avec la main, vous devineriez la saison, l'heure et le vent. Je n'exagère rien. J'ai vu. A la fin, tous

(1) Des gens à qui les questions d'art n'étaient cependant pas étrangères demandaient à Renoir, peignant une vue de la Seine à Argenteuil, en plein été : « Comment ! vous peignez l'eau *bleue*. Il n'y a que la Méditerranée qui soit bleue. »

ces nuages aux formes fantastiques et lumineuses, ces immensités vertes et roses, suspendues et ajoutées les unes aux autres, ces fournaises, ces firmaments de satin noir ou violet, fripé, roulé ou déchiré, ces horizons en deuil ou ruisselants de métal fondu, toutes ces profondeurs, toutes ces splendeurs me montèrent au cerveau comme une boisson capiteuse... »

En vérité celui qui sentait ainsi, devinait, appelait l'art même de Monet. Il l'aurait peut-être imposé plus vite. Mais il était mort.

Quant à Monet, on comprend également qu'ayant été très dédaigné aux heures décisives, il ait à son tour dédaigné beaucoup de choses et de gens.

LES DÉCISIVES TRANSITIONS D'ARGENTEUIL.

Monet de bonne heure abandonne la forêt de Fontainebleau et se trouve attiré vers ce cours de la Seine qu'il aura peint, pour ainsi dire pas à pas, depuis les premiers tableaux de Saint-Germain-l'Auxerrois, jusqu'à ce Havre de sa jeunesse, où le fleuve se confond avec cet autre stimulant de ses énergies picturales, la mer !

Il semble qu'après les vues de Honfleur, de Sainte-Adresse et analogues, que nous avons définies, il y a un moment intermédiaire, assez court, dont une *Vue de Trouville* datée de 1870, avec une voile entrant dans le chenal et deux pêcheurs à la ligne sur le bord, est un bon spécimen. Une *Vue d'Argenteuil*, de 1871, montre encore Monet peu différent de Sisley quant aux procédés.

C'est cependant cet Argenteuil qui allait aiguiser les perceptions de l'artiste, et se trouver comme le point de départ de sa plus décisive évolution.

A ce moment Argenteuil n'était pas encore la banlieue que le voisinage de plus en plus rapproché des débordements de Paris, et les affreuses nécessités de l'industrie, l'encrassement et le dessèchement par les usines, le ternissement du ciel, la souillure des eaux ont rendu peu à peu misérable, dramatique, et plus à plaindre qu'à peindre.

La verdure y restait fraîche, le courant n'y avait pas perdu sa limpidité. Il y avait d'heureux coins, des cabarets qui étaient comme des rappels des vieilles et acceptables auberges, elles-mêmes disparues presque complètement de la surface de la France. De même pour Corot, les étangs de Ville-d'Avray étaient à son époque, aussi vaporeux, aussi mystérieux, aussi volontiers hantés par les nymphes que le lac Majeur ou le lac d'Albano — toutes proportions gardées.

Si cela n'était pas indiqué, celui qui s'égarerait aujourd'hui sur la rive d'Argenteuil ne comprendrait pas que Monet ait pu y trouver l'inspiration, ou simplement la matière même, la « matière première » de ses paysages, ou bien alors penserait que cette transcription séduisante d'un lieu ingrat infirmerait tout ce que l'on a écrit de

ARGENTEUIL. — LES DÉCHARGEURS DE CHARBON

l'*impressionnisme*. Mais le peintre était jeune et le lieu n'était pas décrépit, et cela remet les choses sous leur vrai jour.

Monet, d'ailleurs, quoique choisissant Argenteuil pour séjour ordinaire, ne se refuse pas quelques excursions, plus loin, sur la Seine. Ainsi de 1872, une belle *Vue de Vétheuil,* très détaillée, avec deux grands peupliers sur la gauche et un premier plan d'eau, accuse déjà une toute autre manière.

Mais c'est Argenteuil qui l'absorbe principalement, et qui le pousse très rapidement à la poursuite des effets lumineux. Il y a des motifs simples et attrayants comme les barques des canotiers, voiles déployées, ou comme le pont du chemin de fer, sous lequel l'eau clapote gaîment et scintille au grand soleil; et des motifs typiques et bizarres, quoique de la vie quotidienne, comme les *Déchargeurs de charbon,* passant sur leurs étroites planches, de la péniche au quai, dans un rythme si bien vu et si habilement saisi. Et puis il y a le jardin !

Il entoure une fort modeste mais avenante maisonnette, et il est lui-même passablement humble, mais il est assez touffu pour que ses massifs s'interposent aux détours des allées, devant les voisinages, et cela permet de l'imaginer très grand. Au surplus un jardinet tel que celui-là est un sujet d'observations inépuisables. Il sera, en même temps, un conseiller aux heures de réflexion, un dictionnaire aux heures de travail, un consolateur aux jours de détresse, — car ils ne vont pas tarder à venir, ou plutôt à revenir, cette fois plus cruels qu'à l'époque privilégiée de la vingtième année. Il y a des *Lilas au soleil* (1873), qui prêteront déjà à de ces fines décompositions de lumière, à ces exécutions en touches pressées, hachées, formant de près un tissu riche, harmonieux et embrouillé, mais lorsqu'on se recule légèrement, se recomposant en buisson frais où circulent l'air et le frisson de la vie végétale, — exécutions qui se retrouveront fréquemment chez Monet et seront sinon la plus heureuse de ses manières, du moins une des plus originales. Enfin ce jardin fournira des fleurs pour les bouquets à peindre entre les expéditions de paysages; des échantillonnages de tons aussi variés pour un œil attentif et subtil que toute une forêt; et des reflets délicats pour les robes claires des amies qui viendront visiter pendant l'été l'ami de Sisley, de Manet, et de Renoir; et jusqu'à du sable pour que les enfants de la maison puissent faire des pâtés. C'est étonnant ce que pour un grand artiste un petit jardin peut contenir de choses.

Le jardin d'Argenteuil contenait même en devenir (comme le tableau de Londres de 1870, la série des Ponts de Londres) le féerique jardin de Giverny, où dix ans plus tard commenceront à surgir et à se multiplier dans une progression presque fantastique les plus grands éblouissements de couleur.

Ce jardin d'Argenteuil, nous le considérons comme un élément capital, comme un point de passage décisif, dans l'œuvre du peintre. Lui et les bords de la Seine sont, à nos yeux, beaucoup plus que les théories les plus judicieuses, les entretiens les plus animés et les plus entraînants entre camarades, les causes déterminantes de l'évolution et de la transformation de Monet. Car bien que ces entretiens aient eu leur importance, bien qu'ils aient été des moyens de contrôle, de découverte et

d'encouragement mutuel, ce ne furent jamais que des paroles, tandis que des feuillages, des fleurs, et de l'eau étaient des faits. Un jardin, c'est un acte.

Nous venons d'écrire les mots d'*évolution* et de *transformation*. Le premier s'explique tout seul; on l'emploie assez souvent dans les écrits sur l'art. Mais le second sera sans doute contesté par le lecteur, d'autant plus qu'il lui semblera en contradiction avec tout ce que nous avons dit jusqu'ici. Il s'agit, non pas d'une de ces transformations comme on en a vu malheureusement chez certains artistes peu sûrs d'eux-mêmes et qui soudain se renient. Chez Monet la transformation dont nous parlons est d'ordre matériel, et demeure parfaitement logique, tout en aidant, loin de le contrarier, au développement naturel et intense de l'esprit.

Nous avons déjà peut-être fait pressentir la nature de ce changement matériel en insistant sur la technique employée principalement jusqu'ici, et qui repose sur l'emploi des valeurs largement étalées, fortement accusées, et sur les qualités de *clarté,* mais non de *vibrations* de la peinture qui pourtant tranche déjà si nettement sur l'ensemble de l'école à cette époque. Les effets de Monet, dans les *Vues de Paris,* dans les *Chailly,* les *Sainte-Adresse,* les *Hollande,* sont exclusivement lumineux, mais ils ne sont pas encore complexes.

On pourrait, en paraissant raffiner sur les mots, et pourtant en énonçant un phénomène réel, dire que, dans la manière précédente, la peinture de Monet était sans aucun doute harmonieuse, mais qu'elle n'était pas encore harmonisée. Le fait le plus beau et le plus rare de ce passage d'un art synthétique à un art d'analyse aussi loin poussée, fut que l'artiste ne perdit point le moindre trait, le moindre accent de sa personnalité. A ce point que l'on pourrait placer (comme nous l'avons vu d'ailleurs à son atelier) un de ses tableaux anciens les plus simples de facture à côté de ceux où les effets atmosphériques ou bien les réactions colorées des arbres, des eaux ou des édifices, sont décomposés par la touche et recomposés dans nos yeux de la façon la plus aiguë, et que ces œuvres matériellement, techniquement, si différentes, n'accuseraient pour ainsi dire pas de différence appréciable pour notre esprit et pour notre vision elle-même. C'est un des cas les plus curieux que l'on puisse trouver dans l'art moderne de la personnalité dominant ces avatars de métier, heureux ici dans leurs résultats, mais que ne connaissaient point les maîtres des écoles anciennes.

Nous aurons plus d'une occasion d'étudier les innombrables manifestations sorties de cette nouvelle et définitive adoption du parti analytique. Mais nous tenions à marquer qu'elle date, à n'en pas douter, du jardin et des rives d'Argenteuil. Dorénavant, en quelque lieu qu'il se transporte, quelque tentative qu'il entreprenne, et il en entreprendra jusqu'aux confins de la nature et du rêve, il tient le principe de son langage; il ne fera qu'en enrichir les termes, en varier le tour, en assouplir, en volatiliser l'expression, mais ce langage sera si bien à lui, il le possédera avec tant de certitude et s'en servira avec tant de joie que, jusqu'à l'âge le plus avancé il le parlera avec la même fermeté qu'en cette décisive trente-troisième année, et même avec une intensité croissante.

De cette même année 1873, nous rencontrons deux peintures qui prouvent bien

RÉGATES A ARGENTEUIL

VOILIER A ARGENTEUIL

que l'artiste ne se souciait nullement de rechercher un succès bruyant, un succès forcé par quelque moyen extravagant.

L'un est un *Port du Havre,* qui se rattache aux manières que nous avons précédemment étudiées. Les maisons, le quai, sont rendus avec cette netteté, ce soin vigoureux qui ne diffèrent du genre de Manet que par l'accent personnel que Claude Monet met dans le choix de ses motifs. Un très agréable effet est dû à un groupe de bateaux dont les voiles largement éployées, comme un faisceau de drapeaux, cachent à demi les édifices du quai. Il n'y a rien là qui puisse soulever d'autres critiques que celles que pouvaient inspirer alors les préjugés sur le *fini* dans un tableau.

Mais voici d'autre part, une *Vue du Boulevard des Capucines* prise d'un étage élevé; deux figures placées en haut, à droite du tableau, sont supposées à peu près au niveau du spectateur et donnent l'éloignement de la foule qui circule en bas sur les trottoirs et la chaussée. Ici c'est un étonnant grouillement de touches serrées, pressées, fourmillantes. L'impression (ici le mot est bien de mise) du mouvement de la population dans une grande ville est rendue à merveille, et remarquons-le avec des moyens parfaitement appropriés de couleur vibrante et de dessin remuant, abréviatif.

Ainsi c'étaient les sujets eux-mêmes qui dictaient à un artiste absolument sincère le langage qui convenait le mieux suivant l'occasion, le sentiment éprouvé, et celui qu'il voulait faire partager au spectateur. Il n'y avait là rien que de très naturel, de très louable, et dont le public ne dût être reconnaissant à celui qui lui apportait des éléments de plaisir nouveaux.

Malheureusement, ce public, docile à l'habitude, était alors rebelle à la liberté. Les artistes, pour la plupart n'éprouvaient pas le besoin de renouveler leur technique ni leur vision. Le parti académique était nombreux, fort, routinier, et d'une honnêteté qui n'allait pas sans quelque indigence d'esprit.

Il faut ajouter qu'au lendemain de la guerre de 1870 les esprits étaient assez peu portés à examiner sérieusement un art libre, véridique, sain, et véhément comme celui de Claude Monet, et de son côté l'artiste était de ceux que la résistance rend plus ardents à la lutte et dont elle stimule l'énergie productrice.

Il nous reste, avant de parler de ces incidents, à examiner encore quelques œuvres typiques de cette époque, nous citerons surtout diverses autres vues d'Argenteuil.

Une toile : les *Environs d'Argenteuil* (1873) nous montre un des premiers effets de givre. La plaine est traversée au milieu par une grande route qui file vers l'horizon entre de rares maisons et de maigres bouquets d'arbres. L'expression du sentiment morne et accablant de cette banlieue est déjà très saisissante. Mais nous remarquons surtout que les recherches d'atmosphère qui devaient être si infiniment variées dans l'œuvre de Monet et qui en sont même un des caractères dominants, commencent ici à le préoccuper. De 1874, une *Plaine* plantée d'arbres en quinconces, sous lesquels circulent des promeneurs, d'une tonalité verte assez soutenue, figure aujourd'hui avec avantage dans la collection de M. Durand-Ruel, qui au moment d'une des ventes désastreuses dont nous allons bientôt parler, l'avait payée *vingt francs.*

Un admirable *Pont d'Argenteuil* est encore de cette année. A gauche s'élève le

pont; les arbres étalent leur feuillage au fond. La Seine occupe les deux tiers de la surface du tableau, toute animée des reflets d'arches et d'arbres qui scintillent dans le clapotis du courant. De beaux bateaux blancs, les voiles repliées, se tiennent en avant et ont vraiment l'éloquence d'êtres vivants.

D'ailleurs, si de plus en plus les personnages tendent à disparaître des paysages de Monet, nous en voyons encore dans ces tableaux d'Argenteuil qui jouent heureusement leur rôle. Diverses intimités du *Jardin* dont nous avons parlé, et qui sont pour la plupart aujourd'hui à New-York, nous font assister à des travaux de couture ou de lecture de femmes en robes claires, à des ébats enfantins dans les allées bordées de massifs. Tout cela est, en même temps que robuste et épanoui, d'un sentiment de nature et de famille révélant des côtés affectueux chez l'artiste qui allait, par suite de l'opposition qu'on devait si longtemps lui faire, devenir un rude jouteur.

Il suffit, pour le moment, avant de reprendre l'analyse et la chronologie de l'œuvre, de nous rappeler que nous avons atteint la phase décisive dans l'évolution de Monet.

ARGENTEUIL

EFFET DE NEIGE (1874)

INTERMÈDE DE FLEURS ET DE FRUITS.

Nous allons bientôt nous trouver entraînés par tant d'événements et d'œuvres qu'il nous deviendrait difficile alors, sans interrompre leur enchaînement, d'y intercaler la mention de toute une série de travaux qui forment comme un intermède dans cet ample vue d'ensemble sur la nature qu'est la production de Claude Monet. C'est de certaines peintures de décoration et de certaines natures mortes qu'il est question.

Aussi bien, puisque nous venons de parler de ces quelques échappées d'intimité à Argenteuil, qui montrent les côtés affectueux, expansifs, cordialement vivants de cette énergique figure, les accessoires même de la vie familiale, qu'il s'abandonna quelquefois à peindre joyeusement, seront ici à leur place dans le tableau.

Que Monet ait pu exécuter avec une verve entraînante et forte quelques morceaux de ce genre, cela ne saurait surprendre ceux qui ont remarqué les détails des tableaux à personnages que nous avons étudiés plus haut : le *Déjeûner dans un intérieur*, et le *Déjeûner sur l'herbe*. Mais ce que les natures-mortes isolées ont de particulièrement intéressant, c'est qu'elles sont à la fois d'admirables expériences de peinture, et des traits de sentiment. Sous ce dernier aspect, on peut dire que ces œuvres, comme expression d'une certaine gratitude envers les biens de la vie, si réconfortants, si dignes en somme de nos peines, puisqu'ils nous maintiennent en santé, nous et ceux que nous aimons, valent les meilleurs Chardin. C'est une comparaison qu'on peut établir sans crainte. Même éclat, même saveur, même franchise. Que ce soit la *Tasse de thé* si précieuse et si somptueuse de la collection Hœntschel, ou bien la superbe *Corbeille de pommes* de la collection Durand-Ruel, ou encore la *Pyramide de pêches avec les raisins et le gros melon entamé*; ou les études de perdreaux et de faisans jetés en rang sur la table au retour de la chasse; ou, plus frugalement, un litre avec un verre et une miche; tout cela vraiment réjouit le regard et excite les papilles. Il y a plus de philosophie de la vie dans ces vigoureux et riches morceaux que dans

bien des tableaux réalistes comme on en a vu pulluler et déclamer dans les expositions.

Mais ce qui, sous le rapport simplement pictural, donne un intérêt particulier à ces intermèdes, d'ailleurs en nombre restreint, c'est que l'on y suit l'évolution même de la technique que nous avons étudiée tout à l'heure. C'est ainsi que les premières natures-mortes, celle à la tasse de thé, ou au melon, sont traitées dans la note large et synthétique, et que peu à peu, les autres, études de gibier à plume, et panneaux de fleurs, se font de plus en plus chatoyantes, complexes de couleur et de facture, et arrivent à l'intense vibration que nous trouverons dans les dernières grandes séries de paysages.

Un des plus remarquables ensembles de ces sortes de tableaux est la décoration d'un salon chez MM. Durand-Ruel. Là chaque panneau et dessus de porte, est, dans une diversité surprenante, un véritable chant de joie en l'honneur des fleurs et des fruits. Tel panneau représente des lys du Japon, et tel des pêches vermeilles; tel des roses de Noël et tel des raisins écroulés près des beaux coings d'or. Des chrysanthèmes s'ébouriffent près d'opulents tournesols ou de délicates azalées blanches. Une autre porte, et ce sont des dalhias, puis des marguerites jaunes; puis des blanches. Une autre portera des pavots rouges et roses; des renoncules; des citrons, des oranges, non séparés de leurs feuilles luisantes. D'autres portes encore, successivement éblouiront du rouge des azalées; de la sveltesse des tulipes et des glaïeuls; des tons vifs et tendres pourtant des pavots rouges et roses. Dans cet unique poëme floral se trouve en devenir l'épanouissement du jardin et de l'œuvre féerique que nous verrons finalement s'amplifier jusqu'au plus intense lyrisme de nature.

Claude Monet avait également entrepris une décoration dont deux grands panneaux furent achevés : une allée de forêt en automne, avec des chasseurs, et une pelouse avec des dindons blancs; deux magnifiques analyses de couleur qui semblèrent pendant de longues années demeurer ses premiers et ses derniers essais décoratifs. Car rien alors ne faisait prévoir la grande surprise qui devait illuminer la dernière partie de sa carrière...

LA TASSE DE CAFÉ

POUR RAPPELER SIMPLEMENT DES BATAILLES ÉTEINTES.

Arrivé à une phase décisive dans son évolution, Monet pourra retourner encore de temps en temps à la manière synthétique de ses débuts; (par exemple un très beau *Port de mer,* un bassin avec voiles, canots, quai très animé et bordé de maisons dans l'ancienne manière, est daté de 1874), mais il est surtout maintenant attiré par les effets les plus intenses en même temps que les plus subtils. Il voudra noter le plus vivement et le plus justement possible ces jeux de lumière, ces féeries de la nature en plein jour et en plein soleil, ces fêtes de couleur que nous donnent toutes les saisons, toutes les heures, merveilles qui sans doute dans la nature charmaient alors les contemporains de l'artiste tout comme lui-même, mais qui allaient les indigner ou les faire rire, et qu'ils ne reconnaîtraient pas transposées sur la toile.

Nous ne pouvons passer sous silence ces épisodes bruyants. Mais nous ne saurions aujourd'hui insister longuement sur eux, ni récriminer contre les erreurs de jugement qui ont occasionné alors de si vives polémiques.

Il suffira de rappeler des événements qui sont devenus tout au plus une petite curiosité de l'histoire artistique. Ils ne passionnent guère le lecteur actuel, et leur détail paraîtra tout à fait dénué d'importance au lecteur futur, car le point de vue s'est singulièrement déplacé depuis ce qu'on a pu appeler les temps héroïques de l'impressionnisme.

Il n'y a maintenant plus d'héroïsme possible en matière d'art pictural. Depuis les années où les tableaux de Renoir, de Manet, de Claude Monet, de Sisley, après celles où ils étaient bafoués, ont atteint des prix élevés et ont connu les dithyrambes de la critique qui leur avait prodigué ses sarcasmes, on s'est aperçu qu'il n'y avait plus *d'audaces* en peinture, mais qu'il n'y avait, d'une part, que de la sincérité, et, de l'autre, que des efforts pour attirer l'attention par des grimaces d'originalité qui n'ont avec l'art aucun rapport. Les œuvres des artistes que nous étudions ici ont obtenu de

tels triomphes, qu'il y aurait quelque ridicule à continuer de déplorer leurs anciens déboires.

Le langage de leurs défenseurs d'autrefois ne s'applique plus à leurs œuvres, et ne convient pas à celles de leurs successeurs, car il n'y a plus de méconnus depuis que la carrière de méconnu est devenue fructueuse et que les connaisseurs, avertis par l'erreur de leurs devanciers aux temps de l'impressionnisme, craignent avant tout de paraître ne pas s'y connaître.

Il y aurait quelque ridicule à reprendre les arguments et les expressions de Zola à l'égard de Manet, ainsi que ceux de Duret, de Duranty, de Chesneau, de Burty, en faveur des impressionnistes, et même plus tard de Mirbeau et des écrivains qui, il y a encore vingt-cinq à trente ans, devaient vaincre les derniers préjugés académiques.

Le moment d'ailleurs est curieux à faire revivre où les discussions prirent presque l'allure d'une petite reprise de la guerre civile. L'exposition de 1874 fit de la rue Laffite la rue la plus batailleuse de Paris. On se chamaillait aux portes des salles où les nouveaux peintres subitement mis en lumière, montraient ingénument leurs œuvres. Le tableau de Claude Monet intitulé : *Impression, soleil levant,* eut l'honneur, très inattendu pour l'artiste, de devenir l'étiquette même sous laquelle on rangeait des ouvrages et des peintres aussi peu semblables entre eux que possible, et unis par les idées plus que par la façon dont ils les traitaient. Cette étiquette d'*impressionniste* devint, suivant les camps, un titre de gloire ou une injure; mais dans le premier cas, elle n'était certainement pas un titre de rente. Les auteurs de tant de toiles aujourd'hui en place d'honneur dans les collections publiques et privées, et l'objet de spéculations qui n'ont pas encore atteint leur maximum, parvenaient difficilement à vendre ces toiles deux ou trois cents francs à un petit nombre d'amateurs (1) qui certainement alors ne songeaient guère à spéculer sur elles. Héroïques aussi ces acheteurs, car ils avaient souvent à soutenir dans leurs familles de rudes assauts pour apporter au foyer de pareilles « horreurs ». (C'était le moindre des termes adoptés.) Mais lorsque les impressionnistes affrontaient le hasard des enchères, c'était alors le désastre dans toute sa désolation. Des tableaux atteignirent en moyenne de soixante-quinze à cent francs, à la vente de 1875, qui aujourd'hui ont plusieurs fois centuplé de valeur. Mais ce n'était pas seulement par le dédain que l'on traitait la « nouvelle école ». C'était aussi par la colère, et il y eut à la salle des ventes de véritables rixes entre certains amateurs chaleureux et certains défenseurs du grand art et de la morale publique. Les souvenirs de la Commune étaient encore mal effacés, et ceux qu'exaspéraient les levers de soleil de Monet n'étaient pas loin de voir en lui un ennemi de l'ordre.

Tout cela est bien loin. Le malentendu ne passionne guère les générations présentes, et peu de gens peuvent aujourd'hui comprendre les singulières assimilations politiques auxquelles il donnait lieu. Mais lorsque nous rappelons ces événements, menus pour nous, mais qui alors passionnaient la critique et divisaient le public, nous

(1) Parmi les amateurs, MM. Caillebotte, de Bellio, H. Rouart, Duret sont à citer, ainsi que Daubigny qui avait acheté à Monet une vue de Hollande.

éprouvons quelque regret, et qui sait, peut-être une sorte de jalousie à constater que de pareilles luttes semblent devenues impossibles, puisqu'il n'y a plus de tendances, ni d'essais, ni de réussites, ni d'avortements qui parviennent à provoquer une réaction immédiate. Celle que le temps opère et opérera est à évolution et à échéances assez longues pour que les goûts ne se heurtent pas et que les amateurs se désintéressent de l'opinion de leurs successeurs.

Toutes les idées et toutes les façons de les traiter, et même toutes les façons de les manquer peuvent se produire maintenant avec succès. Claude Monet, entre 1874 et 1885, ne pouvait penser alors que la résistance acharnée que rencontrait son effort était la condition même de son succès. Ou si du moins, comme nous le verrons, il avait confiance dans l'avenir, aucun signe ne lui indiquait jusqu'où cette confiance pouvait aller.

Ainsi va la vie. Les épreuves et les déboires de Monet après 1870, succédant aux dénis de justice dans les Salons antérieurs, nous apparaissent en 1920, vu leur terminaison, comme des circonstances heureuses, — à la condition de vaincre. C'est pour cela que nous en bornons là l'histoire et que nous reprenons, désormais sans interruption, l'examen de ses œuvres qui se déroulent avec l'ampleur et la joyeuse sérénité des beaux phénomènes de la nature.

ENTRE ARGENTEUIL ET VÉTHEUIL, L'ANALYSE LUMINEUSE DEVIENT DE PLUS EN PLUS AIGÜE.

L'année 1875 trouve l'artiste encore principalement à Argenteuil, et pour cause. On devine sans peine que ce n'étaient pas les ventes dont nous venons de parler qui lui fournissaient les moyens de faire de longs voyages. Mais que de belles découvertes encore à Argenteuil, sans compter pour le peintre la découverte de ses ressources, la découverte de soi-même ! C'est la Seine qui lui devient de plus en plus familière et qui, par cette fréquentation incessante, lui déroule tous les trésors de ses reflets, tous les frémissements de son courant. C'est le ciel de ces environs de Paris (ce qui surprendrait fort les gens qui alors croient que le ciel est plus beau quand on court le regarder très loin), qui lui offre toutes les plus riches combinaisons de nuages, tous les plus somptueux azurs.

Je ne puis m'empêcher de rappeler à ce propos le mot saugrenu d'un vieux peintre de paysages, médaillé régulièrement aux Salons d'il y a trente ans, qui disait, sérieusement, à un ami : « Je ne peux pas peindre à Paris parce que les ciels y sont mal dessinés. » Cet honnête manœuvre n'aurait pas davantage compris le dessin des ciels d'Argenteuil. Il en est un, très moutonné, qui donne beaucoup de mouvement et de charme à une des vues datées de 1875.

Les Bateaux de plaisance constituent d'être aussi un très bel élément de large et ferme dessin dans les paysages de cette série. Parfois Monet étudie les vergers sous la neige, et l'on voit poindre encore un des motifs où s'exercera le plus aigu de son analyse. En même temps se rencontrent certains coins de jardin (l'un est peint à *Montgeron*), où apparaît ce qu'on pourrait appeler sa *manière touffue* : ces inextricables embrouillements de branchages à travers lesquels l'ombre et sa pourpre profonde se jouent et font ressortir toutes les émeraudes des feuillages diversement frappés par la lumière.

VUE DE VÉTHEUIL

La joie semble non seulement ne pas se tarir, mais encore aller en s'exaltant. Et, quoique nous ayons considéré à l'instant les difficultés de vivre comme des circonstances enviables pour l'avenir, on s'étonne de voir qu'un homme que presque aucun appui matériel ne vient soutenir, puisse se maintenir en un pareil entrain, en une aussi puissante allégresse de voir et de traduire. Quelles qu'aient pu être les heures de doute et de découragement qu'ait traversées Monet (et il en a traversé même aux temps des plus grands succès, qu'il y serait aussi indiscret qu'inutile de chercher à connaître), jamais nuance de découragement ni de doute n'est venue effleurer son œuvre. C'est en cela que ce caractère demeurera pour les artistes un réconfortant exemple, les engageant à mener jusqu'au bout la tâche qu'ils se seront assignée.

C'est par la continuité du labeur, par l'infatigable perfectionnement des ressources, par l'opiniâtreté dans la joie d'enrichir et d'assouplir ses moyens d'expression, que l'œuvre de Monet, étudiée ainsi d'ensemble, se montre grande. On le voit, pas à pas, rendre en même temps sa couleur plus complexe et son exécution plus prompte et plus sûre, alors qu'il semblerait que cette complexité la dût ralentir et refroidir.

De plus en plus brillants et lumineux, ses tableaux ne rappellent plus ceux de la première manière que par l'ampleur du dessin, par la forte simplicité du motif. Mais la touche, infiniment plus variée, les tons composés des éléments les plus divers, rendent désormais des effets d'atmosphère, d'éclairage, de contexture des terrains et de la végétation, du mouvement des eaux, que les paysagistes avaient jusqu'ici bien rarement entrevus. Même les grands paysagistes de Ville-d'Avray, d'Auvers et de Barbizon, et Constable lui-même, avec une avidité semblable, n'avaient pas poursuivi une telle variété, surtout dans les aspects fugitifs. Ce n'est cependant que le commencement de ce que notre peintre osera entreprendre. Et encore, « osera » n'est pas le mot correspondant exactement à son évolution. Il vaudrait mieux dire que c'est la marche même de la nature, la succession des saisons, les phases lumineuses et les apparences aériennes des journées qui l'entraîneront avec elles, parce qu'il a une fois commencé de les observer, de les poursuivre et de les rendre.

Cette progression se constate dès 1878 où nous voyons apparaître les premières vues de *Vétheuil.*

Au risque d'interrompre la progression dont nous venons d'indiquer le départ, nous devons mentionner une assez étrange exception dans l'œuvre. De 1876 date la grande peinture de la *Femme en robe japonaise,* une beauté blonde, capricieuse, ondulante, enveloppée de cette ample et bizarre broderie dont un de ces nains monstrueux qui amusent les Nippons, fait le motif principal, et assez exceptionnel. La dominante rouge de cet accoutrement est extrêmement éclatante. Les éventails de pacotille qui tapissent la muraille achèvent de donner à cette page, pourtant exclusivement réaliste, un caractère de caprice, de boutade picturale, mais boutade d'une richesse et d'une beauté de matière qui méritent de nous arrêter un instant.

Ce sera la dernière figure — du moins la dernière figure de dimensions importantes — que Monet exécutera. Nous devons donc penser qu'il aura été amené

à vouloir se rendre compte de ce que, appliquées à la figuration humaine, les ressources picturales qu'il a acquises depuis la *Camille* de 1866, peuvent y ajouter de brillant et de somptueux. C'est un morceau différent, par les tonalités, plutôt que par la matière même, de ce que d'une part Manet, de l'autre Renoir, exécutaient alors, Monet s'y montrant à la fois plus souple que le premier, et plus vigoureux que le second. Ce superbe caprice une fois satisfait, il ne fera plus intervenir l'être humain (mais principalement la femme, qui participe mieux et s'imprègne plus finement de l'atmosphère) que très accidentellement dans le vaste poëme de nature qui désormais s'emparera de toute sa vigueur et de toute son ardeur.

Revenant à *Vétheuil*, nous y trouvons un thème plus étendu et plus séduisant, et capable de satisfaire avec bien plus de diversité qu'Argenteuil à toutes les curiosités du peintre.

Le village s'étale et s'étage sur une colline, avec ses maisons claires, ses toits rouges, les bouquets et les rideaux d'arbres qui l'escortent ou le rehaussent. Il s'élève ainsi sur les bords de la Seine qui, devant lui, après des détours harmonieux, coule droit et large, donnant ainsi quand on regarde Vétheuil de l'autre rive, un magnifique premier plan qui, tour à tour, sera le miroir du ciel, le réservoir des brumes, gaze à travers laquelle la masse des habitations semblera une apparition de rêve, enfin le chemin que suivra pendant les rudes hivers la caravane débandée des glaçons.

Ainsi un simple village de l'Ile-de-France sera pendant un temps, un inépuisable répertoire de spectacles naturels, un drame, une idylle, un fantastique et enivrant agenda des saisons, et de tout ce qu'elles peuvent provoquer chez l'homme de sensations agréables, mélancoliques, douloureuses même — car les glaces et les débâcles de Vétheuil sont vraiment poignantes à contempler, — et soit que ce village s'évanouisse dans les vapeurs dorées des soirs d'été, soit qu'il s'éveille frais et candide aux matins de printemps, soit qu'il grelotte et se renfrogne l'hiver, l'infatigable amour du peintre à l'observer et à le raconter, nous fait déjà parcourir tout un vaste clavier de ce qu'il y a de notes et d'accords et d'aspects surnaturels dans la nature.

C'est un des titres de Monet à la qualité de grand peintre et d'apporteur de neuf, que cette façon de noter et de collectionner les apparences successives de ce que nos habitudes et nos regards paresseux sont portés à considérer comme monotone. On a dit un peu trop légèrement que la principale valeur de son œuvre était due à la finesse de son œil. C'est une constatation qui n'explique rien, que de s'apercevoir que cet œil possède une extraordinaire délicatesse. Il ne fait pas que subir et retenir; il *choisit* aussi. De chaque saison, de chaque heure typique, il sait discerner le moment, le point le plus significatif en même temps que le plus rare. A partir du moment où il développe ici les moyens nouveaux qu'il avait commencé à expérimenter à Argenteuil, il a désormais *inventé un nouvel art de regarder*. C'est en cela que l'œil merveilleux qu'on lui accorde, et que pour un peu on lui reprocherait, est plus et mieux qu'un simple organe, ou alors c'est un organe non point seulement sensitif, mais sensible et pensant.

La série des *Vétheuil* est trop nombreuse pour que nous l'examinions dans le

LES FUMÉES DE LA GARE SAINT-LAZARE

détail. Qu'il suffise d'avoir signalé sa multiplicité de sujets, chaque variation du même thème devenant un nouveau sujet en lui-même. Les environs, détours de la Seine, coins ou ensembles du proche village de Lavacourt, viennent compléter encore ce beau cycle.

En même temps l'année 1878 voyait naître quelques tableaux d'un genre assez particulier, mais qui se ralliaient à l'étude analytique de plus en plus variée et complexe des effets colorés : nous voulons parler des *Fumées de la gare Saint-Lazare.* En ces toiles peu nombreuses, mais très typiques, Claude Monet s'est à la fois exercé et amusé à noter ce fantastique de plein jour, ces fantômes de vapeur irisée, planant, tourbillonnant au-dessus des machines, entre les hautes falaises de maisons qui entourent et dominent le perpétuellement trépidant embarcadère. Plus brutal à la fois et plus insaisissable que les spectacles de nature qu'il avait peints jusqu'ici, cet aspect de grande ville conserve dans l'œuvre de Monet une valeur d'intermède, et aussi d'expérience.

Comme nous l'avons vu, une idée se reproduit en lui, souvent à distance de quelques années, transposée, modifiée, amplifiée, comme devait l'être celles des vues de la Tamise, reprise en 1903, d'un tableau de 1871. Par contre une série semblant amorcée, comme celle des gares, ne fournira plus tard que des éléments pour une série différente. Ainsi nous croyons que les fumées de la Rue de Rome peuvent être retrouvées dans les panaches qui se colorent de toutes les étranges opalisations des brouillards londoniens en s'échappant des locomotives sur le Pont de Charing Cross. De même, dans les partitions modernes auxquelles nous avons pu comparer les ensembles de Monet, un « motif dominant » se rappelle, après de nombreuses et différentes scènes, par un accord, même par une simple note.

Quoiqu'il en soit, ces *Fumées* marquent encore une étape, accusent encore une recherche de notation toujours plus rapide et plus subtile. Mais ce serait une grande erreur que de croire que la rapidité, l'entraînement croissant, doivent amener pour le peintre un système d'abréviations, de négligences expressives, de sous-entendus qui ressemblent assez facilement au néant. Monet s'est bien gardé de ce danger. Au contraire, plus les effets qu'il rendra seront fugitifs et en même temps complexes, plus son exécution sera riche et nourrie. Et surtout, à aucun moment il ne se départira d'une largeur et d'une fermeté de dessin, d'une solidité de construction sur laquelle ne s'en joueront que mieux les caprices et les caresses les plus volatiles de l'atmosphère.

Lorsque Monet, après les années de 1875 à 1881 consacrées principalement à ces travaux d'Argenteuil et de Vétheuil que nous venons de résumer, revient, en 1887, à cette mer et à ces falaises qui furent en peinture, comme ses amours de jeunesse, il retrouve toute la puissance des anciennes vues de Sainte-Adresse, mais en même temps il apporte dans les nouvelles œuvres, toute la somptuosité de palette, toute l'acuité d'analyse que nous l'avons vu pas à pas conquérir.

Cette magnifique suite des vues de *Pourville* et de *Varengeville* commencée en 1881 est accomplie en 1882 avec luxuriance. Une toile de 1881 l'ouvre de façon heu-

reuse : la falaise massive, se divisant en deux lobes énormes, est pour ainsi dire sous nos pieds; nous en foulons le sol élastique et rude, le gazon vert; deux élégantes petites figures de femmes se promènent sur la crête; la mer s'étend au loin, bien en dessous d'elles, et de nous qui regardons cette masse surplombante et l'immense plaine azurée.

Tout de suite après, c'est une promenade presque vertigineuse sur la falaise de *Pourville,* ou dessous, ou à droite, ou à gauche, ou loin, ou près, ou un jour gai et tendre, ou un autre jour plus grise et plus mélancolique, ou en plein soleil, ou au soleil, ou au soleil couchant. Ou bien encore lorsqu'un imperceptible voile passe devant les saphirs, les améthystes, les émeraudes et les roses rubis de l'Océan, des rocs, des champs salins, et leur conservant leurs couleurs, atténue leurs feux. Il semble que Monet soit en même temps partout, tant apparaît infatigable et perpétuellement ardente son exaltation de peindre. Il se possède d'une façon surprenante, car, rien n'est négligé dans sa facture, ni flottant dans son dessin. Tout est précieux dans sa matière et cependant, après les quarante années qui ont passé sur ces peintures, elles offrent comme tiède encore la débordante vie que l'artiste y dépensait.

On peut ressentir les mêmes impressions devant les tableaux de *Varengeville* qui forment une série parallèle. Le motif est d'ailleurs différent et d'un pittoresque un peu plus accentué, à cause de l'originale silhouette du village et de l'église, perchés sur la côte, et qui parfois surgissent comme brusquement à nos yeux, tandis que de grands arbres tourmentés par la brise, s'élèvent dans les airs et étendent leurs branches sur le groupe de maisons et le clocher, ainsi qu'un dais naturel au-dessus d'un humble reliquaire.

LES FALAISES DE VARENGEVILLE

LA CARRIÈRE DE MONET PARALLÈLE AU COURS DE LA SEINE, AVEC GIVERNY POUR ÉTAPE DÉCISIVE

Après avoir ainsi cotoyé les rives de la Seine pendant vingt-cinq ans, depuis le Havre jusqu'à Paris, et de nouveau depuis les quais du Louvre jusqu'à l'estuaire, Monet, tout à coup, trouva le séjour d'élection, l'on dirait presque, en songeant aux déplacements, qu'infatigable explorateur des régions et des couleurs, il devait entreprendre encore, son port d'attache.

Ce fut Giverny.

Le village s'étend en longueur sur une belle route parallèle à la rive droite de la Seine, un peu avant l'agréable ville de Vernon qui vient se mirer sur la rive gauche. Ville et village ont plutôt le caractère de ceux de l'Ile-de-France, tandis que la campagne annonce déjà la luxuriance et la fraîcheur de la Normandie. Le fleuve forme là une magnifique boucle, d'une courbe noble, presque majestueuse, au milieu de plaines abondamment plantées de bouquets de bois et de vergers, et dominées par des collines qui sans être très élevées ne manquent pas de fierté. Plus hautes du côté de Vernon, elles forment ainsi autour de Giverny un spacieux amphithéâtre. Le cours de la Seine est là d'une assez grande largeur et d'un calme, d'une limpidité que font encore valoir de petits îlots joliment ébouriffés d'arbustes. Aux détours les perspectives sont d'une charmante élégance, et viennent les brouillards des demi-saisons, les silhouettes boisées des fuyants rivages apparaîtront vaporeuses, élyséennes.

Ainsi, en un seul coin de terre seront réunies quelques-unes des plus enveloppantes séductions de nature : le miroitement nonchalant du cours de l'eau, le rythme des grandes ondulations des coteaux, les échappées suffisamment vastes au milieu des champs, et par suite une immensité de ciel pouvant satisfaire les esprits et les yeux les plus avides de lumière. Puis, sinon pour les peindre, du moins pour les dominer, se remplir les poumons d'air pur et s'impressionner la rétine de couleurs vierges, on

peut, en grimpant sans peine sur les plateaux, dominer les étendues et voir s'agencer le puissant entrelacement des lignes générales, qu'aucune hideur industrielle, qu'aucun rappel trop brutal de la vie trop moderne ne viennent — ou ne venaient encore jusqu'ici, — désharmoniser.

Enfin si l'on parcourt les prés, si l'on s'arrête dans quelque village voisin, la vie rustique, les plantations, les labours, la naissance des printemps, la maturité des moissons, la massive architecture des meules qui témoignent de l'effort fructueux des hommes et des maternelles constances de la terre, constructions qui semblent aussi logiques, aussi naturelles que celle de l'arbre, de l'épi, et de l'homme lui-même, tout ce simple et infini répertoire à la profondeur duquel nous ne songeons presque jamais, peut pendant des années sans nombre pourvoir de sujets un artiste qui, lui, y songe, et l'entretenir en enthousiasme. Alors, en étudiant ces forces, en retraçant ces lignes, en modelant ces masses, en analysant ces magnificences et ces subtibilités de la création, il deviendra, en art, une sorte de créateur, par la ferveur de sa sensation et par l'expansion de son sentiment, car il sera alors cet homme ajouté à la nature, cet *homo additus naturæ*, ces deux éléments n'étant l'un sans l'autre qu'une poussée aveugle ou une activité sans objet.

La bonté du terrain, dans ce coin de France (comme en maints autres d'ailleurs qu'un pinceau passionné n'a point consacrés) permet, ainsi que la modération du climat, la culture des légumes et des blés, et le culte des fleurs. Il suffira de quelque effort pour transformer la bienfaisance en splendeur, ou plutôt de les faire se manifester côte à côte. L'abri que donnent les hauteurs, la fraîcheur que maintiennent les rivières, y contribuent encore.

Car, le long même de Giverny, une certaine petite demoiselle de compagnie de la Seine souveraine, l'Epte, fluette mais vive, accomplit avec beaucoup d'entrain et de conscience son rôle de cours d'eau rapide, babillard à petits bouillons, activeur de fertilité, donneur de pittoresques intermèdes. Elle serre de très près le village, et vient mettre aux ordres de celui qui possède quelque domaine sur ses bords, ses touffes de joncs, ses rideaux d'arbustes et de haies, et jusqu'à tel caprice d'élargissement, qui lui donnera les façons d'un Rhône minuscule se dilatant par fantaisie en un lac de Genève en miniature.

C'est dans une maison rustique, plus tard étendue et enrichie en confortable villa, que Monet vint s'établir en 1883. La demeure, entre deux routes parallèles, s'élevait en bordure de l'une et était séparée de l'autre par un grand jardin en pente douce, permettant tous les tracés et, par son exposition ensoleillée, favorable à toutes les floraisons. De l'autre côté de cette principale route et d'un chemin de fer-joujou servant aux communications vicinales, s'étalait, plus touffue et d'une configuration moins régulière, une autre pièce de terre favorisée des coquetteries de l'Epte. La velléité lacustre de celle-ci se parait de roseaux, d'iris aquatiques et de ces larges nénuphars qui pouvaient s'aristocratiser en variétés plus rares et acquérir noblesse de *nymphœas*.

Tel était, à peu près résumé, le séjour, l'atelier et la bibliothèque de Claude Monet

LA BARQUE DE CLAUDE MONET

pour les années où il demeurait chez lui, loin du tumulte creux des villes, des oiseuses et stériles discussions des théoriciens, des amateurs, des confrères, et, en général de tout ce monde qui peut faire l'opinion, mais qui se borne généralement à la suivre; qui, en tous cas, ne peut prévaloir contre les œuvres; enfin qui, si on le courtise, vous fuit plus qu'il ne vous écoute, et vous prend plus de temps de travail qu'il ne vous donne d'encouragements à travailler.

Monet choisissait le parti d'un laborieux, d'un sage, et d'un homme qui, entrevoyant une grande tâche à poursuivre, veut conserver intactes et croissantes ses énergies.

Il déjeûna pour la première fois avec sa famille dans sa propriété de Giverny, en 1883, le jour de l'ouverture du Salon, ce qui aurait pu le faire sourire — si un télégramme ne lui avait pas apporté la nouvelle de la mort de Manet.

Lorsque l'esprit s'arrête un instant sur ces coïncidences, et se porte en avant pour mesurer tout ce qui devait encore passer devant de tels yeux, sortir interprété de telles mains, on ne peut s'empêcher de penser que cette terre de Giverny avait assez d'importance sur la carte historique de l'art français moderne pour justifier un peu de description, et que cette date de 1883 n'est pas dépourvue de toute solennité.

ALTERNANCES : BORDIGHERA, ETRETAT, BELLE-ISLE.

Ce n'est cependant que beaucoup plus tard que le peintre doit se confiner uniquement dans son Giverny. Tout en faisant là son séjour préféré, tout en y revenant sans cesse pour y découvrir quelque nouveau motif ou pour y accomplir, y revoir même et y combiner quelques-unes de ses plus importantes suites sur un thème donné, il acceptera diverses occasions d'absence, ou subira l'attraction de plus d'un ciel lointain, d'un objet capable de diversifier sa verve. Ce seront une invitation au départ, un appel à la construction, auxquels il ne résistera pas, — auxquels il résistera d'autant moins qu'ils sont sans doute le résultat d'un travail latent de l'esprit.

Les créateurs, en art, sont soumis eux-mêmes aux lois des associations d'idées. Grâce à elles, ils retrouvent par une simple rencontre, une parole, ou bien un choc qui semble fortuit, les pensées oubliées qui étaient demeurées une amorce, les désirs insoupçonnés qui redeviennent une résolution.

Giverny fournit donc, pendant l'année 1883, quelques beaux tableaux : des effets de neige; des vues de Vernon paresseusement assise parmi ses verdures, de l'autre côté de la Seine; des vues de *Limetz*, village voisin, soit ses paisibles rues paysannes, soit ses gentils moulins à eau, derrière une dentelle de feuillages, ou emmitouflés de brumes légères.

Mais en même temps une excursion à *Etretat* sera commémorée par quelque belle peinture de la plage, presque dans l'ancien goût, avec les barques échouées au pied des rocs et la frange d'écume venant s'effilocher sur la grève.

Soudainement, une conversation avec Renoir, qui a trouvé des facilités de voyage dans le Midi et qui peut en faire profiter ses amis, le fait partir avec lui pour *Bordighera* et *Vintimille*. Il éprouve un vif plaisir, un plaisir d'imprévu plus qu'un penchant impérieux de nature, à échantillonner ces harmonies toutes nouvelles, cette sorte de demi-Orient, suave, caressant, jetant aux yeux et aux sens,

L'AIGUILLE D'ETRETAT

toutes sortes de séductions insinuantes, qui font qu'on ne sait trop si on peint des parfums ou si l'on respire des couleurs. Cette sensation envahissante se discerne très bien dans les peintures de Bordighera et de Vintimille, exécutées en 1884. Ville perchée sur la diagonale d'une haute colline, au milieu d'arabesques un peu folles de pins parasols; mer bleue entrevue entre des broussailles; végétations d'aloës et d'orangers; poudroiement de tons tendres, d'atmosphère chatoyante; tout cela exprimé d'une touche légère, embrouillée, quasi-négligente, mais d'une négligence pleine d'art, qui recompose tout dans son apparent embrouillement.

Toutefois, bien que toutes ces choses aimables, flatteuses, souvent féeriques dussent le solliciter encore une fois, on ne peut pas dire qu'elles répondaient à la véritable nature de Claude Monet, à son besoin de lignes franches, d'oppositions fortes, ou bien d'accords plus virils, de plans moins efféminés.

Aussi ne sommes-nous point surpris lorsque nous le voyons, en 1886, revenir à Etretat avec une sorte d'âpreté, une joie d'une plus sombre sauvagerie. La seule différence avec naguère, c'est que ces impressions plus septentrionales bénéficieront d'une palette encore plus affinée et vibrante, d'une plus grande intensité lumineuse et même d'un dessin plus large et plus emporté.

La silhouette, si connue jusqu'à la hantise, de la *Falaise percée d'Etretat,* — mais au fait, n'est-ce pas les peintures de Monet qui nous l'a ainsi fixée dans l'esprit ? — cette porte ogivale qui a un de ses linteaux dans la mer qui l'a creusée, l'autre qui se confond avec la masse pesante de la falaise, porte qui s'ouvre sur le vide et ne laisse passer que des flots rageurs, est déjà un de ces thèmes générateurs qui inaugure ces suites de variations sur une même donnée que nous verrons se développer bientôt dans une progression de plus en plus ample. Tantôt dans la clarté l'arche se voit au loin; tantôt nous l'approchons de façon à en distinguer les assises rocheuses et la trace des morsures acharnées du flot; tantôt même nous sommes presque au-dessous de sa rude architecture. Une ou deux fois au plus, le peintre l'a décrite de l'autre côté (et encore à quelque distance), c'est-à-dire l'ouverture de la falaise placée à la droite, et non plus à la gauche du spectateur. De la sorte se remarque encore, ne fût-ce que par un seul exemple, ce besoin du peintre de faire pour ainsi dire, le tour de tous ses thèmes et de toutes ses idées.

Entre deux voyages il ne négligera pas de brosser une claire vue de Vernon, assez éloignée, en arrière d'une vaste prairie. Et c'est sans doute une escapade qui l'entraîne à Sassenheim, en Hollande, où les vermillons incendiaires d'un champ de tulipes l'appellent, comme fouetté par un souvenir.

Mais le voici, à la fin de cette même année 1886, installé à Belle-Isle-en-Mer, comme si le besoin de choses véhémentes et de plus dramatiques accents, qui l'avait saisi après les énervantes douceurs du Midi et l'avaient attiré à Etretat, n'était pas encore suffisamment assouvi. Ce sont alors les roches sombres, torturées, opposant leur opiniâtreté à l'acharnement du flot perpétuellement en furie; séculaire et rude duel dans lequel jamais les adversaires ne succombent ni même se lassent. La vague accourt, tourbillonne, crache son écume aux blocs rugueux, ramassés sur eux-mêmes

comme des gnomes monstrueux et têtus, dont elle ne réussit qu'à agiter le pelage d'algues, et dont elle modifie à peine la forme au bout de centaines d'années. Flot et rochers sont non seulement invincibles, inexorables : ils sont encore splendides. La mer a des azurs, des saphirs, des lapis concentrés, profonds, plus soutenus, plus intenses cent fois que les claires teintes de la Méditerranée. Les nains rocailleux prennent des couleurs de pourpre, de bronze, d'améthystes tirant sur le grenat. Et les deux ennemis, en lutte pour le mouvement, sont en accord pour le ton. La lutte donne le drame et le ton donne l'harmonie.

Pour peindre cette harmonie dramatique, le pinceau de Monet s'est laissé emporter. Les touches sont à la fois pesantes et agiles. Elles s'entremêlent inextricablement et semblent se mouvoir, en suivant cette manœuvre opposée et superposée du flot qui se retire et de celui qui s'avance. Jamais encore sa facture n'a été plus complexe sur un dessin plus simple. Il résulte de l'immobilité de ces roches et de l'agitation vaine de cette mer qui annihile son mouvement par tant de mouvements contraires, que les tableaux de Monet, dans cette série, semblent comme animés par palpitation intérieure.

Ainsi, captivé par l'éternelle tragédie, entraîné à entrer en lutte lui-même, pour lui arracher son secret de formes et de couleurs, contre cette monotone et magnifique furie, Claude Monet s'est-il contenté d'un petit nombre de motifs. Les *Rochers de Goulphar*, les *Pyramides de Port-Coton* (sorte de piliers étroits s'élevant sur les houles comme les ruines de palais fabuleux) vus d'observatoires plus ou moins rapprochés, lui suffisent pour créer des spectacles pleins d'unité et pourtant de changement. Les rochers, suivant la distance et l'angle semblent éparpillés, ou bien forment une crique, un cirque au milieu desquels la vague s'abandonne, ou se trouve contrainte à une danse éperdue, à une ronde bouillonnante. Parfois, le grand premier rôle est donné à un énorme bloc, vu d'en dessus, qui émerge comme le dos bombé d'un monstre. Parfois, au contraire, la sombre plaine bleue, hérissée de mille frissons, est seule, rageant et se lamentant.

LES " PYRAMIDES " A PORT-COTON (BELLE-ISLE)

QUE L'ŒUVRE DE MONET EST SOUMISE A UNE LOI DE CONTRASTES.

Un besoin de contrastes et d'alternances qui n'a peut-être pas été jusqu'à présent assez étudié dans l'œuvre de Monet, et dont sans doute lui-même ne s'est jamais rendu compte, car son caractère n'est pas de s'étudier et de se raisonner, mais de vivre et d'agir, donne à l'ensemble de sa production un beau rythme, ample et régulier comme le flux et le reflux.

On pourrait, sans entrer avec indiscrétion dans l'intimité, non plus de ses perceptions et de son labeur, mais de sa sensibilité même, rapprocher ces contrastes continus de ceux qui règnent jusque sur sa vie artistique. Nous ne commettrons pas de ces intrusions trop coutumières à l'information contemporaine, et dont le public, dans ce qu'il a de pensant et de noble, est moins avide qu'on ne le croit, en révélant que si Claude Monet eut dans l'ensemble de son œuvre un élan de lyrisme et d'ivresses de nature plus intense que la plupart des peintres modernes, cet enthousiasme fécond fut presque constamment coupé par des accès de doute, des périodes de découragement, et, devant les résultats les plus beaux, les plus heureux de son travail, des anxiétés allant presque jusqu'au désespoir. Il y a d'autant moins d'inconvénients à le dire que cette œuvre échappe depuis longtemps à l'appréciation de son auteur. En revanche il se trouve pourtant pour nous, dans ce trait de caractère, ou plutôt d'organisation humaine et artistique, un double intérêt qui aide à notre compréhension de l'œuvre et nous empêche de porter sur l'homme un de ces jugements tout faits, et d'autant plus inexacts que leur simplicité les rend vraisemblables.

On l'a jugé exclusivement tenace, énergique, fonçant sur l'obstacle, on dirait même brutal, si on l'osait. Et en effet, à part la brutalité, il est tout cela. Mais il est en même temps extrêmement sensible, émotif, tendre. Il peut attaquer l'ouvrage et tenir tête aux gens sans en démordre. Mais il croira voir ce qui manque à celui-là, une fois l'ardeur calmée; et quant à ceux-ci, alors qu'il les aimera, il n'aura pas de plus grande

satisfaction que de se dépenser pour eux comme il fit pour Manet et pour Sisley (1), si nous nous en tenons aux exemples qu'on peut donner. D'ailleurs ses affections seront choisies et raisonnées, ce qui peut donner à ceux qui n'en sont pas l'objet, l'idée qu'il n'est pas sensible, ou du moins le prétexte à le dire.

Ces indications jetteront, pour ceux qui voudront bien adopter notre manière de voir qui n'est pas venue sans réflexion, une lumière particulière et plus vraie sur l'œuvre et sur son enfantement. Nous n'avons plus affaire à un de ces caractères massifs, tout d'une pièce, sans nuances, et, pour ne considérer que la marche de la production artistique, un de ces laboureurs robustes, positifs, semblables aux bœufs qu'ils conduisent, comme fut, par exemple, dans les lettres, un Emile Zola. Celui-ci avait pour devise : *nulla dies sine linea,* et il l'observa, en effet, toutes les journées sans exception, de sa vie. Au contraire, chez Monet, il y a un trouble secret, une flamme qui tour à tour s'élève, tombe, court, se ranime jusqu'à l'embrasement. Suivant les sentiments qui dominent sa vie comme suivant les spectacles qu'il aura été poussé par ces sentiments à préférer, cette forte et pourtant fine organisation lui permettra ainsi de produire comme par rafales; ou bien de travailler lentement, posément (quoique toujours avec une ardeur alors contenue) à quelque cycle où la construction l'emporte encore même sur la subtibilité de l'harmonie; ou bien enfin de se laisser aller avec une confiance légère, épanouie, à telle claire caresse de l'air et de la terre. Mais aussi parfois — ce qu'on ne pourrait croire en considérant son œuvre d'ensemble, — sous l'empire d'idées plus sombres, il sera demeuré d'assez longues périodes sans toucher un pinceau.

Ainsi Monet ne doit plus être pris, comme l'ont fait les théoriciens des jeunes écoles qui ont réagi contre l'impressionnisme, et surtout contre sa suite immédiate, pour le copiste entièrement passif de la nature. Au contraire il y discernera et y choisira des thèmes en rapport ou en relation avec la diversité même de ses émotions. Les tableaux deviennent ainsi, non pas de pures *impressions,* mais bien d'involontaires *confessions* au sens où le prenait Jean-Jacques Rousseau, en tant qu'écrivain descriptif et « promeneur solitaire ».

Quant à la dualité de cette énergie visible et de ce trouble le plus souvent caché, d'ailleurs intermittent, elle n'est pas moins aisée à admettre que le perpétuel combat qui captivait Monet à Belle-Isle entre l'élément fluide sans cesse agité, et l'infrangible masse calcaire qui lui résiste et le domine. Elle permet de comprendre pourquoi dans l'œuvre, parmi tant de tableaux mâles, on en rencontre souvent d'une délicatesse presque féminine. Elle est la réfutation de l'opinion, à la fois préjugé, légende, et erreur de jugement physionomique, qui ne trouvent à apprécier que l'« œil » admirablement doué d'un admirable ouvrier, et ne voient que l'instrument sans sentir l'esprit qui l'anime.

(1) Sans entrer dans les détails de cette histoire, nous dirons simplement que Monet se consacra avec une ardeur infatigable à l'organisation d'une vente artistique au profit de la famille que Sisley laissait sans fortune.

LES FILETS

AUTRES ALTERNANCES : VINTIMILLE, LA CREUSE.

Cette succession de contrastes qui caractérise et domine une notable partie de la carrière de Monet commence à s'acccentuer au cours des années que nous venons d'étudier, puisque nous voyons alterner les effets souriants de Giverny en 1883, les suavités de Bordighera en 1884, les harmonies plus sobres et les contours plus accusés d'Etretat en 1886, eux-mêmes encore moins âpres que les sauvageries de la mer à Belle-Isle en 1886 et 1887, auxquelles vont de nouveau s'opposer, en 1888, les parfums et les douceurs d'une seconde saison sur la Méditerranée, en attendant que les ravins abrupts de la Creuse, en 1889, fassent entendre un appel plus véhéments. A cette période succédera à son tour le rappel familier et apaisant des printemps dans l'Eure en 1890, tandis qu'en 1891, ce seront les ardeurs de l'été qui incendieront sa palette. On voit que, sans pour cela suivre une régularité mathématique, la production de Monet se conforme à un rythme très net, dont les alternances sont trop constantes pour être simplement l'effet du hasard.

La seconde saison méditerranéenne est plus corsée que la première, moins exclusivement caressée. Les silhouettes sont en général plus découpées, les colorations plus chaudes.

C'est sans doute par l'erreur d'une signature ajoutée après coup qu'une vue de *Dolce acqua* près de Vintimille est datée de 1886, puisque les Bordighera et les Vintimille sont de 1884 et les Antibes sont de 1888. Quoiqu'il en soit, cette toile est d'une coupe heureuse avec la grande arche au premier plan, derrière et au-dessous de laquelle s'aperçoit le village très à l'italienne, perché sur une hauteur et couronné de son Municipe à allure de donjon féodal.

Les *Pins parasols* qui viennent dresser au bord même de la nappe azurée leurs tiges sveltes et contournées et le fantasque couronnement de leurs ombelles; les buissons au-delà desquels se voit dans un éloignement de rêve le Cap d'Antibes; la ville même, nonchalante, dans sa coquetterie, entre mer et hauteurs; les rochers et le miroir des

eaux, si différents dans leur égale quiétude, des deux jouteurs de Belle-Isle; tels sont les principaux motifs de cet aimable cycle, qui, si l'on nous passe cette similitude, sentent l'arôme résineux des pins, tandis que ceux de Bordighera et de Vintimille évoquaient à nos sens les senteurs de l'oranger.

Un des tableaux d'Antibes, non sans une certaine audace, nous découvre la mer seule, la mer sans mouvement sous le ciel sans nuages; comme dans la série des *Pourville* se rencontre l'exclusive représentation des deux grandes immensités uniquement en présence, mais avec des colorations différentes; comme aussi une toile de Belle-Isle montre seulement la mer agitée sous un ciel moins clément.

Nous pourrions nous reprocher, si l'occasion ne nous était pas fournie par ce rapprochement, d'en être arrivé à ce moment de notre étude sans avoir assez dit que Claude Monet est, entre autres aspects sous lesquels on peut le considérer, un peintre essentiel des eaux dans toutes leurs apparences; courantes ou immobiles; miroir du ciel ou champ de bataille des vents; eaux de fleuves, d'océans, de lacs, de canaux, d'étangs, sillonnées de barques ou parées de grasses floraisons. Aucun peintre de paysages n'a rendu avec une pareille sûreté et une égale variété la fluidité, la transparence, la palpitation, la séduction ou la colère de l'élément. Tout ce que l'eau peut capter de lumière, tout ce qu'elle peut faire ruisseler de prestiges et de gammmes, il l'a saisi et exprimé.

Nous le verrons ne pas se borner à tant d'effets déjà collectionnés. C'est l'eau enfin, ses mirages et sa flore, qui seront le thème sur lequel le labeur de ses dernières années prendra son plus grand et prodigieux épanouissement.

La *Creuse* fut le sujet d'une saison, en 1889. Claude Monet y avait été emmené par M. Gustave Geffroy qu'il avait rencontré à Belle-Isle et avec qui il s'était lié d'amitié. Celui-ci, ami du poëte Rollinat, retiré à Fresseline dans une solitude qui n'était pas sans fruits poétiques, mais qui devait finir tragiquement, avait pensé qu'il y avait là pour le peintre matière à une énergique manifestation. Toutefois, si l'on adopte la thèse que nous avons présentée, on pensera avec nous que Monet avait accepté cette suggestion surtout parce qu'elle se trouvait concorder avec son besoin de se détacher des flatteries méditerranéennes.

Les tableaux de la Creuse, qui sont presque tous en Amérique, — le fait s'explique par ceci que les Américains venaient justement de s'aviser du succès commençant à venir largement pour Monet, — sont surtout bâtis sur le motif des ravins au fond desquels coulent des eaux étroitement encaissées et bouillonnant clairement sur leur lit de pierres inégales. Ces ravins sont tapissés de bruyères et de maintes végétations basses, chatoyantes, où le pourpre domine. On se plaît à voir dans ces toiles l'opposition entre la richesse de ces tons et la fermeté rébarbative des terrains escarpés. Les *Eaux tremblantes à Fresseline*; le *Village de la Roche* perché jusqu'en haut d'une côte et détachant sur le ciel sa silhouette pauvre et fière, nid pittoresque, bien que déshérité, vers lequel grimpe péniblement un sentier qui part du fond du ravin et du frisson même de l'eau, voilà les deux tableaux les plus saisissants, de cette suite, demeurée unique, mais amenée par la logique des contrastes.

ANTIBES

Fait curieux (mais qui ne nous surprendra plus puisque nous avons constaté chez Monet le principe des thèmes générateurs et de leur incubation plus ou moins longue) de cette année 1889, presque entièrement consacrée à l'expressive ingratitude de la Creuse, date une peinture représentant une *Meule,* au toit rond, au beau milieu de la plaine de Giverny, en avant du rideau d'arbres que l'on retrouve souvent dans l'œuvre.

Puis, une année se passe, pendant laquelle fort peu des tableaux de Giverny datés de 1890, rappellent ce motif. Ce sont de tendres effets de printemps, des glaçons charriés sur la Seine; puis encore la plaine et le rideau d'arbres qui la termine. L'on ne peut guère compter comme faisant partie du cycle des *Meules* proprement dit un paysage en contenant deux petites, vues à une certaine distance (collection Durand-Ruel), et qui ne figurent que d'une façon subordonnée à l'ensemble, sans remplir le rôle prépondérant, singulier, inattendu, superbe, que leur rurale architecture allait jouer dans l'œuvre dont elle marquait le point culminant.

DEUX ÉVÈNEMENTS : L'EXPOSITION AVEC RODIN, LA SOUSCRIPTION POUR L'« OLYMPIA ».

Avant d'aborder cette nouvelle et décisive évolution dans l'œuvre de Monet, nous trouvons, en guise d'intermède, pendant qu'elle prélude par les effets de printemps à Giverny, deux événements, de nature différente, qui n'ont pas laissé de tenir une certaine place dans sa vie. Ils ont lieu tous deux en 1889.

L'une est l'exposition que Georges Petit prit l'initiative d'organiser simultanément des œuvres de Monet avec celles de Rodin. Les deux artistes étaient encore discutés avec beaucoup d'acharnement. Cette accession à une galerie très recherchée, ouverte aux réputations consacrées, ou réputée les consacrant définitivement, eut quelque influence heureuse sur le profit matériel que Monet pouvait enfin commencer à retirer de ses tableaux. Rodin exposait entre autres les *Bourgeois de Calais.* Monet avait des types des principales époques que nous avons jusqu'ici passées en revue. Nous nous rappelons avoir assisté, le jour de l'ouverture, à la rencontre de Rodin et du critique alors redouté Albert Wolff, de qui le temps n'a pas respecté tous les enthousiasmes ni toutes les condamnations. Pour Rodin, toutefois, il sembla faire preuve ce jour-là d'une grande clairvoyance. « Ah ! c'est vous M. Rodin, lui entendîmes-nous dire de sa petite voix blanche. Eh bien, vous avez beaucoup de talent. » Rodin s'inclina cérémonieusement. Pour Monet il lui fut plus difficile de revenir sans transition sur les articles où il comparait les impressionnistes aux pensionnaires des maisons d'aliénés, mais il sembla admettre que le peintre et lui avaient fait tous deux des progrès. Nous n'insisterons pas sur cette exposition; nous devions surtout signaler sa date comme celle sinon du premier, du moins d'un important revirement dans l'opinion d'une partie du public.

Le deuxième événement nous intéresse bien plus en ce sens qu'il montre chez Monet, les facultés d'enthousiasme, le dévouement à une idée ou à une amitié, ce qui ne fait qu'un dans son esprit aussi ferme dans ses sympathies que dans ses adver-

sions. C'est la souscription organisée par lui en vue de l'achat de l'*Olympia*, et la campagne infatigable menée pour faire accepter l'œuvre de Manet par l'Etat pour les musées nationaux.

La souscription dans l'ensemble fut brillante. Elle faillit un moment devenir dramatique; et elle ménagea à Monet, relativement à certaines des personnes sollicitées, quelques surprises.

Les lettres qu'il reçut furent pour la plupart, empressées, vibrantes, touchantes parfois. Les noms les plus divers se rencontraient de ceux qui tenaient à honneur « d'acheter un peu d'Olympia » comme disait Toulouse-Lautrec dans sa réponse. Puvis de Chavannes se rencontrait avec Degas, Duez et Gervez avec Mallarmé. On comptait encore parmi les souscripteurs empressés Duret, Moreau-Nélaton, Raffaëlli, Armand Dayot, Robert de Montesquiou, Lerolle, Flameng, Chéret, Lhermitte, Jeanniot, Guillemet, Carolus-Duran, Pissarro, Roll, Frantz Jourdain, Ribot, Chabrier, Ary Renan, Besnard (1), Boldini, Fantin-Latour, beaucoup d'autres.

Ce qui nous porterait à croire que l'on vivait encore (en 1889 !) dans des temps héroïques, c'est que certaines lettres, on peut aujourd'hui le dire non seulement sans indiscrétion, mais encore avec la certitude de valoir à leurs auteurs plus d'affection et d'estime, traduisaient à la fois le bon vouloir, et la difficulté de le prouver. Dalou avouait sans détours que sa pauvreté l'empêchait de dépasser un chiffre modeste. Rodin « traversait une crise d'argent » qui ne le laissait disposer que d'une petite somme équivalente. Jean Carriès se trouvait logé à la même enseigne. Renoir fut peut-être encore le plus émouvant d'entre eux. « Mon cher Monet, écrivait-il (le 11 août 1889), impossible de trouver de l'argent. Je suis désolé, mais je ne puis pas te faire attendre plus longtemps sans te prévenir. Manet ira au Louvre sans moi, je l'espère, mais je ne puis faire autre chose que des vœux pour la réussite de ce que vous tentez. » Mais le 11 janvier 1890, au bout de cinq mois, il a pu mettre quelques francs de côté, et il envoie cette somme d'autant plus émouvante qu'elle est plus modique, avec un mot où il plaint affectueusement son ami pour les tracas qu'il a dû avoir : « ...Si c'est fini. »

Aux beaux élans de cet hommage collectif des principaux artistes et amateurs il y eut une contre-partie : quelques refus assez inattendus se produisirent. Alfred Stevens et James Tissot se récusèrent pour des motifs de simple amour-propre. On s'expliquait plus difficilement que le chanteur Faure donnât pour raison de son abstention sa certitude « que la manifestation n'atteindrait pas le but proposé », ce qui aurait été encore plus difficile si tous avaient donné cette réponse.

Mais plus surprenante que toutes les autres fut l'attitude d'Emile Zola, l'ancien et hardi défenseur de Manet. Sa réponse bourrue, maussade, illogique, sera reproduite ici, non pour exprimer une opinion défavorable sur le caractère du célèbre écrivain, mais pour montrer comment, même chez un homme d'une haute intelligence, même chez un ancien compagnon de luttes, les nerfs parfois parlent plus fort que la raison :

(1) Besnard en envoyant sa souscription, ajoutait : « Mais le tableau n'ira pas au Louvre *certainement.* »

« Mon cher Monet, écrivait-il, j'en suis très chagrin, mais je ne puis m'inscrire à la souscription dont vous me parlez. C'est chez moi un parti-pris absolu de ne pas acheter de peinture même pour le Louvre... J'ai assez défendu Manet par la plume pour craindre [évidemment Zola veut dire ici : pour ne pas craindre] aujourd'hui le reproche de lui marchander la gloire. Manet ira au Louvre. Mais il faut que ce soit de lui-même (!) en pleine connaissance de son talent (?) et non sous une forme détournée du cadeau, qui sentira quand même la coterie et la réclame. »

Cela n'était qu'une erreur de jugement, une bouderie, dont les motifs, au reste, nous importent peu aujourd'hui. Ce qui fut plus grave, et qui causa un incident assez pénible, ce fut non plus un simple refus de souscrire, mais une véritable opposition à la souscription. Et de la part de qui ? De l'ancien ministre qui avait non sans difficulté et non sans courage fait donner à Manet la croix de la Légion d'honneur. Il est trop humain de blâmer ce dont nous n'avons pas eu l'idée pour que l'on s'étonne ici de l'attitude d'Antonin Proust et qu'on lui en fasse même un très vif grief; mais l'aventure est curieuse à rappeler.

Commençant par dire pour quelles raisons artistiques il désapprouvait l'idée, il écrivait tout d'abord que les œuvres de Manet les plus dignes du musée étaient « celles qui témoignaient de l'impression que lui avaient causé les maîtres de l'école espagnole » et celles « beaucoup plus intéressantes qui ont déterminé les artistes à réagir contre la lumière de convention de l'atelier. » Il ajoutait : « L'*Olympia,* avec ses très grandes qualités, n'a pas la signification des toiles auxquelles je fais allusion. Elle ne vaut même pas le *Déjeûner sur l'herbe,* qui est du même temps... Le Louvre trouvera d'excellentes raisons pour ne pas accepter l'*Olympia* et il est à craindre que le sentiment public ne donne pas gain de cause à ceux qui l'auront offerte. » (14 novembre 1889).

Monet supportait impatiemment que les motifs et les prétextes d'insuccès fussent précisément fournis par ceux qui auraient dû le seconder dans la tâche à laquelle il s'était voué avec tant de passion. Il s'affligeait et s'inquiétait de voir qu'une pure manifestation d'art menaçait de tourner à l'« événement parisien », presqu'au scandale. Et sur ces entrefaites une « interview » publiée par le *Figaro* donnait, de la bouche d'Antonin Proust, à la souscription pour l'*Olympia* le caractère d'un secours déguisé à la veuve de l'artiste. Les amis de celle-ci et ceux du disparu en furent vivement offusqués et chagrinés. Antonin Proust désavoua vaguement l'article, mais annonça à Monet un envoi de témoins. Il n'y eut heureusement pas de rencontre, ce qui eût achevé de rendre désastreuse l'histoire de l'*Olympia,* et l'incident fut clos par une lettre très explicite et des plus dignes, où Monet, déplorant que certains eussent feint de prendre un si beau témoignage d'admiration envers une œuvre et un maître pour une aumône clandestine, et surtout que les détracteurs de Manet pussent trouver là un excellent prétexte à manifester contre lui plus vivement que jamais. « Lorsque mes amis et moi, écrivit-il, avons fait don de ce tableau, et eu l'idée de cette souscription, c'est parce que nous l'avons jugé un des plus beaux et des plus caractéristiques dans l'œuvre du maître. »

Ce ne fut pas sans de grandes difficultés que Monet finit par faire accepter à l'Etat l'œuvre qui aurait dû être donnée sans discussions et accueillie avec empressement. Comme disait le bon Renoir « il ne s'amusa pas beaucoup avec cette affaire-là. » Aujourd'hui il est bon que le public se souvienne que c'est à l'ardeur et l'opiniâtreté de Claude Monet qu'il doit de comparer l'*Olympia* et les œuvres des maîtres anciens que Manet avait continués. Après de nombreux atermoiements, le 7 novembre 1890, un décret était rendu, attribuant le tableau aux musées nationaux *sans garantie qu'il demeurerait au Luxembourg ni qu'il irait au Louvre.*

Il fallut que quelques années plus tard, M. Clemenceau, de chef de l'opposition étant devenu enfin président du Conseil, Monet allât lui demander pour Manet l'entrée au plus illustre des musées, les délais réglementaires étant accomplis. L'homme d'Etat ne fit pas attendre la réponse, ni la solution, ni l'exécution, plus de vingt-quatre heures. On ne résistait point à ses ordres.Le transfert fut opéré le jour même de la demande, en dehors de toutes les coutumes administratives.

Ainsi se termina ce petit chapitre d'histoire contemporaine, que nous avons relaté un peu en guise de divertissement, et plus encore pour éclairer le lecteur sur le caractère de Monet.

S'il était nécessaire de l'éclairer aussi sur l'humanité en général — mais cela sort de notre sujet, — nous ajouterions que M. Clemenceau, lorsque le peintre alla le remercier de son intervention si prompte et de sa décision, répondit : « Que voulez-vous ! Depuis que je suis au pouvoir, vous êtes le seul homme qui soit venu me demander autre chose qu'un service personnel. »

LES « MEULES », POINT CULMINANT DE L'ŒUVRE, ET LEUR VERTU ARCHITECTURALE.

C'est de 1891 que sont datées les *Meules*. Leur exposition à la galerie Durand-Ruel fut un événement artistique retentissant.

L'idée du blé, évocatrice suprême des bienfaits de la terre, n'est pas neuve en art. Elle est même vieille comme l'art et la poésie eux-mêmes. Cybèle, Démêter, Cérès, noms divers d'une même divinité, la nature nourrice, ont suggéré les plus beaux vers, ont été figurées de façon majestueuse et noblement tendre. Même aux temps où régnèrent les représentations les plus allégoriques, il se trouve un Virgile pour tirer des seuls enfantements du sol la poésie la plus profonde; — un Poussin (dans un des quatre tableaux des *Saisons*) pour faire du grand champ de blé tout un personnage plus important à nos yeux (et aux siens même), que Ruth et Booz qui se rencontrent parmi les épis.

De notre temps, Millet a compris et exprimé, entre mille sujets rustiques dans l'immensité des champs et parmi le travail du paysan, la gravité, la solennité des gerbes régulièrement amoncelées, soigneusement recouvertes, pour traverser les saisons dures et rassurer l'homme contre les disettes, de la paille blonde sur laquelle mûrit le grain sacré.

Mais de prendre ce même édifice du laboureur, tout seul, comme un monument, presque comme un être; d'appliquer à en rendre la masse, le caractère, l'attitude sous le poids des saisons, les apparences sous les jeux de la lumière déterminés par la baguette magique des heures, toutes les perceptions d'un œil délicat, toutes les forces accumulées d'un amour du métier et d'un amour de la nature; enfin de ne voir, de ne transcrire, de ne montrer rien autre que cet objet familier et formidable, sur la terre qui le supporte, c'est ce dont personne ne s'était avisé jusqu'alors. Seul, encore une fois, dans deux ou trois magnifiques dessins, Millet avait retracé avec grandeur la

LES MEULES

forme, le relief, les belles lignes simples de la Meule, mais encore était-ce pour noter les gestes de ses constructeurs, ou bien pour faire reposer dans son ombre une paysanne endormie. Dans les tableaux de *Meules* de Monet, l'homme est absent; seule sa vie est attestée; seule notre instinctive gratitude mélangée d'un peu d'anxiété, contemple et interroge ce témoignage de l'effort qui ponctue la solitude et la contredit à la fois.

Monet, trop passionné à analyser la nature pour avoir le loisir de s'analyser lui-même, a pensé que son cycle des *Meules* était dû à une circonstance fortuite. Il raconte qu'un jour, séduit par l'opulence d'une belle meule dans la plaine de Giverny, toute pétillante sous l'intense soleil d'été, il était venu avec sa belle-fille, son élève et sa confidente, Mlle Hoschedé, pour en faire une étude, sans nul dessein de multiplier ses observations sur ce thème. Mais le soir s'approchant, les effets de coloration se succédant rapidement, il demandait vite une des toiles blanches apportées, puis une autre, une autre encore, fixant le plus rapidement possible l'essentiel des ombres, des lumières, des chatoiements jetés par le soleil couchant à plein affolement de rayons. Il revenait les jours suivants, perfectionnait son analyse, corsait sa pâte, amplifiait son dessin. Puis l'été ne lui suffisait pas. L'hiver, la lumière donnait aux meules et à leurs alentours, sur et sous la neige, des fêtes encore plus aiguës, communiquait une émotion peut-être plus dramatique. Les brumes enfin, à travers lesquelles on devinait leur silhouette, les coloraient de tout un fantastique mystère. Ainsi, au bout de l'année, c'était non pas l'étude projetée tout d'abord, mais tout un cycle, tout un poëme des phases de cette terre qui nous fait payer si cher sa clémence, qui rachète par tant de maternité ses rigueurs.

Monet croit donc que ce fut seulement une abondance d'effets qui l'induisit à multiplier les variations sur les *Meules*. Mais vous qui avez observé ici avec nous la progression suivant laquelle chez lui une idée latente fait rejeton et fructifie, tandis que d'autres, qui sont vives et heureuses ne se reproduisent plus, vous pouvez plus nettement que lui-même, qui se trouve entraîné par la suite, l'enchaînement, l'association de ses travaux, comprendre combien ce motif le retint d'une façon en quelque sorte nécessaire, inévitable. Vous l'avez vu annoncé, vous le voyez aboutir. Cela est d'autant plus causé par une loi de son esprit, d'autant plus conforme à la direction de la voie où ses facultés et ses attractions l'ont engagé, que nous avons déjà à plusieurs reprises noté certains de ses thèmes, en simple état de « devenir », qui vont aller se développant, toujours avec plus de variété et de largeur.

D'ailleurs ne suffit-il pas de faire remarquer que l'idée même d'isoler et d'étudier en soi-même *une* meule, quand Monet ne se serait pas douté sur le moment de ses conséquences, montre à quel point l'instinct du peintre associé à la force expansive du souvenir, l'avait mis en présence d'un des objets décisifs, d'un des véritables sommets de sa carrière. Nous avons donc dit, en connaissance de cause, que les *Meules* marquent le point culminant de l'œuvre.

Cela non pas seulement à cause du caractère complet de ce cycle, de sa force expressive par rapport à la plus grande simplicité concevable du sujet et des lignes sur lesquelles il est construit. Déjà cette raison justifierait l'opinion. Mais, c'est ici que

la couleur chez Claude Monet atteint le plus haut degré de sa pénétration analytique pour produire la plus grande richesse et la plus grande puissance d'effet qu'il ait obtenues jusqu'alors. La matière même est généreuse, solide, somptueuse, autant que la couleur est complexe, et presque impossible à analyser parce qu'elle est le résultat d'une analyse poussée à l'extrême. Cette matière avec le temps prendra la solidité et la profondeur d'un bel émail.

De la sorte, le peintre est parvenu à un résultat définitif, complet, et cependant susceptible en s'appliquant à d'autres sujets, de se compléter encore, de toute son étude, de toute son expérience, de tout ce qu'il a conquis sur la nature et de tout ce que la nature a éveillé, embrasé en lui.

DES « CATHÉDRALES »

ET COMME QUOI ELLES SONT LA SUITE LOGIQUE DES « MEULES ».

En même temps qu'il édifiait ce monumental cycle des *Meules*, Claude Monet paracheva quelques belles variations sur un thème de moindre portée, mais d'une charmante élégance décorative : la ligne souplement incurvée suivant laquelle se détachait sur le ciel une rangée de *Peupliers* sur les bords de l'Epte. Riant et séduisant prétexte à étudier la coloration des frondaisons et des troncs selon les diverses heures du jour; arabesque originale à la trouvaille de laquelle Hiroshighé aurait applaudi.

Deux ou trois ans se passent encore à revenir sur ces différents sujets, ainsi qu'à se livrer aux hasards heureux des promenades dans la région de Giverny. C'est ainsi qu'en 1894, la grande plaine fraîche que nous connaissons déjà attire l'artiste par la tendresse de ses verdures de printemps. Une des vues est d'une observation curieuse, d'un charme inattendu et un peu paradoxal, mais que la réussite fait admettre avec plaisir, et que son caractère même laisse demeurer à l'état d'exception. Dans une brume légère qui fait entrevoir comme à travers un voile argenté les grêles silhouettes de deux tiges, la prairie de Giverny semble s'éveiller gaîment. Mais le trait curieux, imprévu de cet *intermezzo*, c'est l'ombre portée sur toute la surface du gazon, d'autres tiges sveltes, ombre projetée en zig-zags par le soleil levant qu'on devine. Des vues à *Port-Villers*, des *Vernon* matinaux très lumineux complètent ce moment de détente, ou de transition, cependant que cette même année 1894 allait voir naître un nouveau cycle, d'une importance capitale, digne d'être mis en parallèle avec celui des *Meules*, ayant avec lui plus d'un rapport, et pouvant être considéré à la fois comme sa conséquence et son aboutissement.

C'est de la série de la *Cathédrale de Rouen* qu'il s'agit.

Il n'est point paradoxal de penser que si Claude Monet n'avait pas peint les *Meules*, il n'aurait pas peint les *Cathédrales*. Ce n'est pas simplement un jeu littéraire que de rapprocher ces architectures de pierre des architectures de paille. Monet avait

été amené à peindre les *Meules,* parce que la lumière et la couleur s'y concentraient plus fortement que sur n'importe quel volume, surface, arbre, objet quelconque, se présentant à sa vue dans le champ de Giverny. Son jardin aurait été, dira-t-on, un prétexte plus éclatant à prodiguer tous les jeux les plus éblouissants, les plus bariolés de la couleur. Non, parce que justement ce n'est ni l'éclat, ni le bariolage, ni la vivacité de maint ton pur juxtaposé, qu'avait jamais cherché Monet. Le croire serait méconnaître tout ce que nous avons tenu à faire ressortir de toute son œuvre, c'est-à-dire la palpitation des solides plongés dans l'air et la lumière, ce qu'on pourrait appeler le modelé atmosphérique de la nature. Nous avons suivi cette marche depuis les premières œuvres sous l'influence de Corot, où le relief ne manque pas, mais où la couleur ne comporte pas encore l'acuité analytique, puis celles où la couleur s'éclaircit tandis que le modelé perd un peu de son relief, jusqu'aux années de Vétheuil et de Giverny, où modelé et couleur se complètent mutuellement dans un équilibre qui atteignait sa perfection avec la série des *Meules.*

Le choix de ces objets n'avait pas été déterminé par le hasard, pour les raisons que nous avons dites. Par ce que leur nature même, leur masse, leurs lignes, leur vertu de concentration de tous les rayons lumineux, la chaude intensité de leurs ombres, plus colorées que celles de n'importe quel autre objet en pleine nature, en raison de leur isolement dans l'atmosphère, ces meules étaient pour Monet autant de problèmes à résoudre, autant de confirmations des convictions, des recherches, des conquêtes de toute sa carrière. Sur des motifs aussi simples, mais aussi pleins et aussi parfaits de forme, cette démonstration s'était imposée à Monet, tout d'abord à son propre insu, mais bientôt l'avait passionné justement à cause de l'intérêt que cette simplicité même donnait à la tentative. Ce que l'on appelle, en art, les *tours de force,* n'est autre chose que l'irrésistible logique du savoir réalisant rigoureusement les conséquences multiples d'une idée juste. Le public et les amateurs superficiels admirent ce qui leur paraît de l'audace, et ce qui est quelque chose de beaucoup plus beau et plus difficile que l'audace : la pleine, lucide et raisonnée possession de soi-même, ne les touche pas.

Cette magnifique réussite d'une couleur et d'un modelé étroitement liés et confondus l'un dans l'autre, de telle façon que la couleur donne le modelé et que le modelé appelle la couleur et ne peut se passer d'elle, n'atteignait pourtant et ne *devait* atteindre qu'une première étape de la nouvelle route que Monet avait devinée par son instinct et préparée par la logique de son labeur, et qui maintenant s'ouvrait devant lui, sûre et claire. Du moment que cette analyse de la couleur faisant corps avec cette puissance synthétique de construction donnait, sur un thème aussi simple que celui de la *Meule* de pareils résultats, il était beau à tenter, autant que nécessaire, de les appliquer à des données plus fécondes encore.

Puisqu'il était en pleine force et en pleine ardeur, que le succès ne lui était plus outrageusement refusé, qu'il se sentait dans la vérité de ses recherches et de leur réussite, enfin puisqu'il était en cette maturité d'âge qui permet encore « les longs espoirs et les vastes pensées », il était inévitable que Monet appliquât ses nouvelles facultés (ou, ce qui revient au même, ses facultés renouvelées) à un thème à la fois

assez ample pour que la grande ligne et la puissante forme pussent encore s'affirmer davantage, et assez complexe pour permettre à la couleur de se faire encore plus richement diverse, plus surprenante tout en restant vraie, plus magique sans cesser d'être naturelle.

Mais, ce thème, il ne pouvait plus le trouver dans la campagne seule. Si nous tracions ici un tableau, une sorte de schéma des combinaisons de lignes et de volumes qu'elle lui avait déjà fournies, on serait surpris d'être amené à conclure qu'il avait déjà traité un grand nombre de celles qui peuvent s'offrir au paysagiste.

Arrivé au monumental avec les *Meules,* il ne pouvait en repartir que pour le monumental. Nous verrons même que ce fut, plus tard, par un concours de circonstances et de recherches fort singulier, qu'il put se dégager à son tour du monumental, et construire uniquement dans la couleur en sous-entendant ou même en supprimant complètement le relief.

La progression, dans la carrière et dans l'œuvre de Monet est d'une si rare, si extraordinaire logique, — on est forcé de répéter ce mot à chaque instant, — que tout ouvrage y a pour ainsi dire son point de départ et son point d'arrivée inévitables. Ce qu'il y a de merveilleux, d'entraînant, pour qui médite cette marche, c'est que l'instinct y a une part égale à celle de la volonté, et que jamais ils n'opèrent seuls. Au contraire perpétuellement celle-ci guide et celui-là excite.

Ce cours est semblable à celui d'un beau fleuve qui malgré les caprices de ses rives suit sa pente et son accroissement depuis les charmes de sa source jusqu'aux grandeurs de son estuaire. Et l'œuvre même de Monet se trouve analogue à la Seine, un des plus beaux fleuves de France, un des plus aisés, des plus lumineux, alliant l'amabilité et la force constante, cette Seine qui depuis Paris jusqu'au Havre et à Honfleur a précisément engendré, à part les quelques excursions, ou diversions plutôt, d'où il revenait toujours à elle, les thèmes permanents de cette œuvre.

Lorsqu'on fait ce rapprochement de destinées, il devient très saisissant de constater que parvenu au degré le plus haut de son enthousiasme et de son moyen d'expression, Monet trouve à point nommé, comme sujet adéquat et nécessaire, le plus beau, le plus important et le plus enivrant entre les deux points extrêmes de son parcours : cette *Cathédrale de Rouen,* qui, après l'expérience décisive des *Meules,* semble maintenant l'appeler de tout l'élan de ses lignes et de toutes les pierreries de ses reflets.

Ce fut une assez grande surprise que cette série nouvelle, et l'on doit reconnaître maintenant qu'elle fut mal comprise, même de ceux qui commençaient à apprécier l'œuvre de Monet. Les uns auraient voulu une plus grande précision dans les détails sculpturaux, sinon dans la construction même. Les autres, déconcertés par la diversité des harmonies, qui naturellement avaient été choisies par le peintre parmi les plus rares, inclinaient à ne voir là que des variations, sans doute brillantes, mais paradoxales, cherchées, exceptionnelles à dessein, et pour un peu, arbitraires.

Une des critiques les plus curieuses à cet égard fut celle qui consistait à dire que ces tableaux ne sauraient avoir de signification et d'intérêt les uns sans les autres. Même cette opinion se faisait jour jusque dans les éloges, comme une vibrante

page qu'écrivit M. Clemenceau dans l'*Aurore*, appelant le millionnaire intelligent et inconnu à faire cette rafle splendide.

Peut-être cette thèse venait elle inconsciemment à l'idée des meilleures appréciateurs d'alors par l'analogie avec une œuvre qui commençait à être célèbre, classique parmi eux : les *Cent vues du Fuji-Yama* d'Hok'saï, ou bien les *Trente-six* vues — en couleurs, — de la même montagne sacrée. Mais il convient de réfléchir que si à coup sûr, dans un album, ces compositions prennent pour l'esprit un intérêt, même seulement un amusement par leurs rapprochements et leurs contrastes, chacune d'elles demeure isolée, une œuvre d'art accomplie, *et qui ne perd rien* de son intérêt et de sa beauté. Si donc les *Cathédrales* de Monet étaient des œuvres dignes de lui, c'est-à-dire toujours plus fortes et plus raffinées que les précédentes, il ne pouvait se faire qu'elles perdissent ces qualités par la dispersion. A distance, au contraire, on commence à croire que ce fut leur étonnante réunion qui influença l'opinion, encore mal préparée à recevoir d'un seul coup une révélation aussi éclatante.

Au surplus, l'expérience est faite maintenant. Que l'on rencontre *une* cathédrale, comme au musée du Luxembourg, parmi les autres peintures modernes, ou que l'on en considère *quatre,* comme dans la collection Camondo, ou plus, ou moins, dans telle ou telle galerie privilégiée, la sensation d'art n'est pas plus diminuée dans le premier cas qu'exaltée dans le second. Le temps a exercé son action sur la matière colorée, l'a consolidée, apaisée sans l'éteindre, et sans diminuer l'intensité du modelé, a ajouté du précieux à l'harmonie.

L'artiste avait voulu ne devoir son sujet, son appui, qu'à la cathédrale seule, à la cathédrale intégrale, sans aucune des contingences qui auraient pu facilement opérer la séduction par surprise, comme effets de foule, contrastes d'édifices voisins, ou même élévation et sveltesse des flèches. Les mises en toile étaient, pour la plupart, limitées exclusivement à la façade, et plus exactement à cette portion de la façade comprise dans la hauteur entre le pied même de l'édifice, le milieu des tours et le sommet du richissime gable central, et dans la largeur entre les deux portaux latéraux. Ainsi le cadre se trouvait complètement rempli, presque sans sol et sans ciel, par le plus somptueux orfroi, par la plus riche transcription colorée de la grande joaillerie de pierre que le passant morne ou indifférent ne voit que blanche ou grise, mais dont l'œil du grand peintre saisit, aux minutes décisives, la transmutation en les argents du matin, et les ors empourprés du soir, avec toutes leurs scintillantes réactions, tous les passages de reflets les uns dans les autres, ainsi que leurs éthérisations fantomatiques lorsque les brumes s'abattent sur l'édifice, et l'enveloppent avec suavité.

Par exception, Monet exécuta quelques vues de la *Tour d'Albane* et de la *Tour de la maîtrise*, à cause de la solennité un peu triste et âpre de ces motifs.

Ces Façades sont nombreuses; elles ne doivent pas être moins d'une quarantaine. Celles des collections que nous avons citées sont assez différentes entre elles et assez typiques pour donner une idée complète de tout le reste.

Celle du Luxembourg est d'un ton fauve avec les reliefs en gris rosé. Les Camondo sont : l'une blanche avec des ombres bleues; la seconde, toute grise, d'un

gris qui fait ressortir l'azur profond de la grande rose centrale; la troisième, d'un bleu matinal indiciblement délicat, avec des reflets rose et or; la quatrième, du matin également, est un effet de soleil, avec un reflet qui dore par en dessous la profondeur des archivoltes.

Ces quelques exemples suffisent à rappeler l'idée de l'extrême diversité des harmonies, et pour en surprendre et en traduire les subtils accords, on songe quelle prodigieuse sensibilité de perception s'exerçait sans se lasser jusqu'au bout d'un tel cycle. On pourrait dire qu'à la rigueur ces jouissances de la couleur étaient forcément exclusives du plaisir plus rationnel, plus cérébral, de la forme étudiée en chaque linéament et en chaque détail. Mais on réfléchira que sur un minutieux relevé des statues et des ornementations innombrables de cette architecture, les nuances ne pourraient plus jouer avec cette souplesse, cette mobilité, et deviendraient un bariolage accidentel, fatigant, sur lequel d'ailleurs l'œil ne s'égarerait pas moins que sur les larges synthèses de forme, les résumés de reliefs pour quoi Monet a été forcé d'opter. Il y a plus. Quand nous sommes en présence d'un tel ensemble, ou bien nous n'en saisissons aucun détail si nous embrassons du regard toute la masse de l'édifice, ou bien si notre esprit s'attache à *un* détail, — et il ne peut s'attacher qu'à un seul à la fois, — tous les autres disparaissent et se fondent. De toutes les façons, Monet devait donc choisir entre une *impression harmonique* de peintre et une épure d'architecture, pis encore, un travail de copiste, que les procédés actuels de photographie surpasseraient. On peut objecter à cela que les peintres d'architectures d'autrefois, Van der Heyden, Canaletto, par exemple, unissaient une vérité scrupuleuse de détails et une couleur suffisamment équivalente à la moyenne des perceptions de tous les spectateurs qui passent, et donnaient ainsi des œuvres d'art de haut prix. Mais il est aisé de répondre que le parti adopté par Rembrandt lorsqu'il se trouve amené à peindre un de ses mystérieux temples ou palais, cadre des épisodes légendaires, repose sur un principe entièrement différent. Selon ce principe le jeu des ombres et des lumières est analogue à celui des tons et des reflets dans les Cathédrales de Monet, les mêmes sacrifices du détail exercent la même action sur nos sens et nos âmes, et l'on ne nie pas que dans ce cas, nous sommes en présence d'une expression d'art supérieure.

Nous devons négliger par là même tous ceux qui furent entraînés à l'imitation littérale de Monet, soit par indigence d'invention, soit par impuissance de se servir de moyens leur appartenant en propre, soit enfin pour essayer de surprendre la bonne foi des amateurs économes, ou de ceux qui sont incapables d'apprécier la différence entre les créateurs et leurs singes, et qui par suite prennent la vogue, cette forme aiguë de la singerie, pour article d'évangile.

TRANSITION DU POËME DE L'EAU.

Après avoir peint la cathédrale de Rouen, Monet alla faire un tour en Norvège où se trouvait un de ses fils. On pourrait penser que cette circonstance fortuite est seule cause de la série scandinave. Mais nous avons vu qu'il ne se décide à choisir que par des raisons de peintre, et il est infiniment plus conforme à l'idée que nous nous sommes faite de la marche de son esprit, de penser qu'il aurait pu aller en Norvège sans y donner un coup de pinceau, s'il n'avait pas été déterminé à la peindre par un de ses instinctifs et habituels contrastes. Ici c'était entre les délicatesses de la cathédrale et une sauvage et glaciale nature que le contraste résidait.

La série norvégienne fut exposée chez Durand-Ruel, où elle intéressa sans soulever de polémiques mais sans non plus provoquer beaucoup d'enthousiasme. Le *Mont Kolsas,* sorte de croupe pelée et noirâtre sous la neige, le village plus pittoresque de *Sandwicken*, un ou deux fjords calmes, larges et peu accidentés, sont les motifs principaux de cette série que nous considérons simplement comme un épisode.

En 1896 et 1897 il revient se fixer à Giverny, où il produit de nombreux paysages, entre autres une belle *Inondation*, avec les arbres reflétés. Il affectionne aussi la célèbre *Cabane du douanier* (célèbre grâce à lui) sur la falaise de *Varengeville.* Dans les tableaux qu'il peint sur ce motif si simple éclate particulièrement, à cause de la simplicité même, l'originalité de son génie pictural. Une grossière hutte de pierrailles, perchée sur une croupe maigrement gazonnée qui surplombe la mer, voilà tout le thème, et par la diversité des harmonies, par le sentiment d'immensité, l'espèce de sensation d'air salé qui vous vient aux organes en regardant ces tableaux, évocateurs de vos propres souvenirs de promenade, Monet vous pénètre de réalité et de rêverie. On est réellement envahi et l'on domine en même temps l'Océan qui paraît si caressant, enveloppé douillettement dans ses brumes légères, ou qui se satine et miroite sous les soleils voilés. Avec le minimum de lignes, des volumes très simplifiés mais

LA CABANE DU DOUANIER

robustement modelés, il atteint une belle intensité de couleur, dans cette suite des *Cabanes du douanier*. Il faut, à l'occasion, la rattacher à cette sorte de poëme des eaux, dans lequel il a décrit l'élément à peu près sous tous ses aspects, tantôt tumultueux comme dans les *Belle-Isle*, tantôt dramatique à donner le frisson comme dans les *Inondations* et les *Débâcles de glaçons*, tantôt courant, gracieux, subtil, comme dans certaines vues de la mer en Provence ou sur la côte normande, apaisée jusqu'à l'infini sous l'immense voûte du ciel, duo de couleur et de lumière qui, dans son indicible douceur, nous ferait penser qu'il n'y a jamais eu de naufrages ni de nuées chargées de foudre.

Ce poëme de l'eau, nous l'avons vu se dérouler à travers une grande partie de l'œuvre déjà parcourue, revenant sans cesse avec une réussite nouvelle, au point qu'il pourrait être considéré comme la note dominante de l'œuvre, si les *Meules*, les *Cathédrales*, sans compter les anciennes vues de Paris, ne venaient pas rectifier cette opinion un peu trop limitée. Au surplus, nous verrons Monet lui-même la confirmer dans son ensemble par deux ou trois cycles encore d'une importance capitale, auxquels nous arrivons après avoir noté, pour être complets, divers *Pourville, Varengeville, Dieppe, Giverny* et *Vétheuil* exécutés entre 1896 et 1902.

En 1902, l'un de ces nouveaux cycles de l'Eau s'amorce par une *Vue du Pont de Charing-Cross*. La vitesse de deux trains qui se croisent y est hardiment indiquée par la direction de leurs panaches se déroulant dans cette étrange atmosphère de la Tamise, entre ses eaux alourdies et son ciel surchargé, où le soleil n'apparaît que sous condition de couleur sombrement affolée.

Après trente ans, en possession d'une ardeur capable de tout oser et d'une palette capable de tout rendre, Monet revenait au séjour de ses heures d'angoisses, au pays de Turner.

LES EAUX TRAGIQUES DE LONDRES.

Avant de partir, il avait déjà esquissé, rêvé plutôt, un autre chant du poëme des eaux, devant les caresses infiniment suaves de la lumière de France sur son étang de Giverny émaillé de nymphœas. Nous ne devons ici que noter cette indication rapide, fuyante, comme ces thèmes qui dans une symphonie ne font encore que se laisser deviner, et qui plus tard s'accentueront, envahiront et s'imposeront à tout le reste.

Mais ces eaux de Giverny, qui avaient en réserve tant de tendresse pour le peintre, forment une opposition avec le tragique courant de la Tamise. Il dut y penser plus d'une fois pendant la grave maladie qui le saisit et le terrassa lors de ce nouveau voyage. Le peintre des rives de la Seine et de ces « prés fleuris » qu'elle arrose, au moment où il étudiait les aspects âcres et grandioses des *Ponts de Londres* fourmillants d'un trafic incessant et confus, et ceux, tristement solennels, du *Parlement* et de *Westminster*, fut attaqué par une fluxion de poitrine qui prit un caractère alarmant. Mais la robustesse extraordinaire de son tempérament triompha du mal qui n'avait pas pardonné au pauvre Watteau lorsqu'il avait fait le voyage en 1720.

Au reste, Monet eut le temps de peindre plus d'une toile et de rassembler de nombreux documents qu'il put remanier et refondre une fois de retour sain et sauf, et plus ardent que jamais, en son jardin qui certainement lui parut plus beau, plus délicat, plus lumineux — comme font les choses que nous aurions pensé ne pas revoir.

Le cycle de Londres, malgré le terrible contretemps, fut donc loin d'être infructueux, et, peut-être à cause des circonstances mêmes où il fut accompli, à cause aussi de certaines conditions du travail, où la mémoire et la reprise à l'atelier de diverses peintures, qui donnaient à l'exécution un caractère plus corsé, la tentative demeure une des plus hardies.

Pour la première fois dans une aussi large mesure la *combinaison* venait sinon suppléer à l'*impression,* du moins la compléter. A ce moment le bruit en courut dans

LE PARLEMENT DE WESTMINSTER

les ateliers, et les malveillances se hâtèrent de crier que Claude Monet avait prononcé lui-même la condamnation de la pure doctrine impressionniste. Ils ne réfléchissaient pas que Monet n'avait jamais été un chef de doctrine, un pontife, et qu'il n'avait pas plus promulgué de théories qu'il n'en avait aboli. Ce nom même d'impressionniste, on le lui avait donné, et même comme un sarcasme. On oubliait ou plutôt on ignorait que l'artiste avait, à côté de ses impressions en plein air, produit maintes œuvres qui ne pouvaient être exécutées qu'à l'atelier. Et que peut importer d'ailleurs qu'une œuvre soit commencée ou terminée en un lieu plutôt qu'en un autre, du moment qu'elle est le fruit d'une impression directe ? Il était vraiment beau de voir ceux qui avaient injurié Monet parce qu'il avait peint la plupart du temps au dehors, et à même le site, lui reprocher maintenant de donner un seul coup de pinceau à l'atelier ! Pour un peu ils lui auraient fait défense d'avoir un atelier !

Il aurait été plus juste, et cela aurait dénoté une conception plus nette de l'opération artistique, de se rendre compte que le prodigieux entraînement du peintre, sa faculté exceptionnelle, accrue et fixée par des années de labeur, de capter, pour ainsi dire, un spectacle de nature, enfin sa sûreté d'analyse et sa subtile perception des rapports, lui rendent plus aisé qu'à tout autre le travail de mémoire.

Que si, après tout, aux temps héroïques de l'impressionnisme certains défenseurs de bonne volonté avaient formulé une espèce de dogme, décrétant je ne sais quelles peintures à la course devant les motifs mêmes, Monet, toujours agissant et jamais discoureur, n'avait pas prononcé des vœux éternels de conformité à ce code, et il n'était responsable ni des exagérations ni des naïvetés qui se prodiguent toujours autour d'un artiste créateur.

Les tableaux de Londres, et c'est la seule chose qui importe lorsqu'on les revoit à la distance, déjà de près de vingt ans, — ayant été exécutés, ou achevés entre 1902 et 1904, — s'affirment absolument en harmonie avec tout le reste de son œuvre. La recherche des accords, la vérité dans cet irréel des fantastiques brumes londoniennes, la vigueur et la décision fulgurante de la touche, donnent les mêmes qualités à ces peintures qu'aux plus franches d'Argenteuil, aux plus délicates d'Antibes, aux plus dramatiques de Belle-Isle. Sans doute la gamme générale de ce cycle, ou plus exactement les accords sur lesquels il est bâti, sont d'une richesse plus sombre que ceux que nécessitent un autre climat. Les effets sont plus mystérieux. Tels apparaissent à nos yeux les lieux et les édifices eux-mêmes, et l'on ne peut certainement pas taxer Monet de nous avoir donné une Tamise de fantaisie.

Un trait de feu rouge comme le sang traverse les nuées et les brouillards et vient se jouer en zigzags sur le flot perpétuellement clapotant du large fleuve aux eaux lourdes. Ce tison va fusant et s'éteignant dans le jour, le brouillard et l'onde, tous trois d'un bleu aussi profond que celui de la nuit. Ces âpres fantaisies de l'atmosphère rendent plus fantomatiques encore la haute tour et le bloc démesurément large du vieux Parlement gothique, ou bien semblent suspendre, non pas entre le ciel et l'eau, mais entre deux néants diaprés, les ponts massifs surchargés de piétons, de camions, ou ceux, sveltes et minces comme la corde d'un acrobate, sur laquelle passent à toute

vitesse des express empanachés d'une fumée qui se teinte à son tour des reflets les plus étranges.

Parfois le *London Bridge,* avec sa foule compacte, est violemment éclairé au beau milieu par une lumière blafarde, tandis que le ciel et le fleuve s'obstinent à demeurer ténébreux. Dans certains tableaux pris du même point, des usines, des docks, des wharfs gigantesques apparaissent, et dans d'autres, on ne les voit qu'à peine, et dans d'autres ils ont disparu complètement.

Le silence solennel qui enveloppe, au moins autant que le brouillard, le Palais séculaire, n'est pas cependant un silence de mort. C'est le silence du trop grand. Ce n'est pas un médiocre effet du talent de Monet que d'avoir fait tenir cette grandeur dans un cadre de moyen format, et d'avoir rendu tout cela presque exclusivement par la force de la couleur.

Mais sous cette couleur qui rend si bien l'impalpable et l'amorphe, ne vous y méprenez pas, il y a une construction, une architecture rigoureuse, un dessin caché qui est le dessin même de l'atmosphère. De même dans les vastes et claires étendues de mer peintes sur la côte normande ou provençale, sans autre contrepartie que l'étendue du ciel, il y avait le dessin de cette insaisissable logique qui entraîne le monde dans l'infini sur une route aussi sûre et aussi rigide que ce pont de fer sur lequel glissent les trains si rapidement que les détails nous échappent et que seule est perceptible la direction.

Cette architecture sans lignes, nous allons la trouver bientôt réalisée plus largement que jamais, et il n'est pas inexact de penser que les brouillards de Londres ont été la somptueuse et grave transition de l'architecture solide des *Meules* et des *Cathédrales* à la construction des reflets sur les eaux lumineuses du bassin aux *Nymphœas.*

VUE DE VERNON PRISE DE LA RIVE DROITE

LE JARDIN ET LES EAUX CHATOYANTES DE GIVERNY.

Le jardin de Giverny comprend deux mondes : celui des fleurs et celui de l'eau.

Celui des fleurs, au fond duquel est la maison d'habitation et les ateliers du peintre, s'étend en largeur et descend en pente légère vers la route qui le sépare de celui de l'eau.

Une grande allée centrale le divise en deux rectangles principaux entrecoupés d'étroits passages qui permettent à peine de circuler entre les massifs de fleurs. Elles sont plantées à profusion, par phalanges associées ou contrastées. Elles forment véritablement des chœurs qui se répondent, se mêlent, s'équilibrent comme ceux des voix dans un immense oratorio. Il y a des basses de pourpre obscure, des contraltos d'écarlate, des sopranos candides de blanc et de bleu pâle, qu'accompagnent les cuivres ou les ors des tournesols et des soucis. Chacun de ces chœurs est touffu, nourri, condensé de telle sorte que, disjointes et convenablement espacées, les plantes qui se pressent en chacun d'eux suffiraient à égayer à souhait de nombreux jardins plus spacieux. De ces masses alternées, combinées, calculées par un grand coloriste et centuplées par l'affolement du visiteur, jaillit une caresse suprême, une extase de couleurs. Cette polychromie, cette polyphonie, est réglée de telle sorte que l'enchantement commence avec le printemps et ne se termine que lorsque cesse la clémence de l'automne. L'allée médiane est couverte par la voûte verte et fleurie que forment des arceaux de rosiers, et de chaque côté la bordure continue, large, touffue, est faite de capucines rampantes qui, laissées libres étalent des festons capricieux et cependant bien rythmés.

Ainsi, lorsqu'il sort de sa maison ou lorsqu'il y entre, le peintre a toujours sous les yeux le diapason même de sa riche palette. Un tel jardin est pour lui un perpétuel guide et conseil, un inépuisable répertoire; pour son œil un permanent exercice; pour son esprit tour à tour une exaltation ou un repos.

De l'autre côté avec la route et la petite voie ferrée pour frontière, l'empire de

l'eau présente un tout autre aspect. Le premier était le monde des couleurs, celui-ci est le monde des nuances.

Les fleurs y sont moins nombreuses. Les bouquets d'arbres encerclés par des allées sinueuses y donnent une ombre constante qui ne se déplace avec les heures que pour donner au calme du lieu le charme de l'imprévu. Mais ces entrelacs et ces bocages ne sont eux-mêmes qu'un cadre, qui enserre le vaste et paisible miroir d'un étang alimenté par le cours de l'Epte dérivée et laissée un moment libre de s'épandre. Le cadre est assez spacieux pour que le ciel se reflète aussi vaste et aussi varié qu'on le voit quand on lève les yeux en plaine. Ici on n'a qu'à abaisser le regard pour assister à l'étrange union des illusions de l'éther et des mensonges de l'eau; union si profonde que l'on croit plonger aussi loin que la hauteur des nuages et des couches infinies de l'air. Entre ces deux profondeurs, celle qu'on voit et celle qui se reflète, les plantes aquatiques paraissent nager dans l'espace plutôt qu'être soutenues par la surface liquide. Que passe une nuée tendre ou violente, que le hasard des pas fasse rencontrer l'image renversée de quelque touffe d'iris, ou de quelque tronc de saule, ce rappel aux réalités du solide et du liquide ne fait qu'accentuer la magie toujours changeante des nuances qui dorent, moirent, bleuissent, rosissent le miroir avide et fidèle.

Les plantes d'eau sont d'une autre nature que celles de la terre. Leurs feuilles participent de la peau grasse et lisse, aux couleurs métalliques, de la race aquatique elle-même. Elles s'étalent en groupes de disques au centre desquels surgissent les fleurs charnues, gonflées, teintées de rose saumoné, ou blanches et mates comme la cire, ou plutôt comme la muqueuse calcaire de certains coquillages. En contemplant un peu longuement ces prestiges, on comprend comment dans les légendes le fond des eaux attirait vers les fées perfides les ensorcelés. Encore mieux on s'explique comment ces jeux des deux éléments qui échangent leurs irréalités, puisque l'eau qu'on voit est le ciel, et que le ciel qu'on ne voit pas est devenu la seule apparence de l'eau, ont puissamment attiré et longuement retenu le peintre qui les avait toujours étudiés avec passion dans l'innombrable duo qu'ils poursuivent, interrompent, recommencent parmi les accidents de la terre, des rivages, des villes.

Un pont bombé, de la forme de ceux que l'on trouve dans les paysages d'Hiroshighé, donne accès à ce séjour des mirages. Aux balustrades de ce pont grimpent des glycines et elles retombent en grappes, en stalactites multicolores, dont la pointe vient à la rencontre de son image renversée dans l'Epte, comme dans les grottes les pétrifications montantes du sol s'aiguisent vers celles qui descendent de la voûte. Ces aigrettes de rubis, de topazes, d'améthystes, avec leur grâce éplorée, devaient tenter tout d'abord Claude Monet, et il en fit le thème d'une nombreuse série. On en voit des spécimens dans la collection Camondo entre autres, et en tout dernier lieu le peintre s'attaqua de nouveau à ce motif redoutable en l'amplifiant et en choisissant l'heure où le soleil en exaspère les gemmes.

GIVERNY-VENISE... ET RETOUR.

Cependant, en 1908 il s'arracha à ces études longuement méditées, sans cesse remaniées, reprises, laissées à ce moment pour pouvoir les mieux reprendre au retour et il partit pour Venise.

Suivant Octave Mirbeau, qui écrivit pour l'exposition ouverte en 1912 à la galerie Bernheim-Jeune une de ces vibrantes préfaces d'une belle exagération dont il avait le secret, conta que Monet avait dit jadis :

— Venise... non... je n'irai pas à Venise.

Ce qui permet à l'écrivain de développer un amusant paradoxe où les banalités qu'a engendrées Venise dans la romance, la peinture et la poésie, sont exécutées de la belle manière. Mais ce qui est plus difficile, une fois cela dit, c'est d'expliquer pourquoi Monet est allé à Venise tout de même. Aussi Octave Mirbeau ne l'expliqua-t-il point et se contenta-t-il d'affirmer qu'il avait eu autant raison d'y aller que de déclarer qu'il n'irait jamais. Il ajouta simplement que Monet « avait attendu l'heure où la certitude et la maîtrise aboutissent à de nouveaux pressentiments. »

Cette dernière explication était vague et peu satisfaisante. La maîtrise, Monet l'avait depuis longtemps et quant à la certitude, il ne l'eut jamais, car jusqu'en ses plus extrêmes années, il fut inquiet, tourmenté, doutant de lui-même comme aux jours de sa plus ardente jeunesse. Seulement, cette inquiétude, qui lui a toujours permis de se renouveler, il ne l'a pas au moment même où il prend l'offensive, si l'on peut dire, au moment où il attaque la toile et tant que dure ce corps à corps. Monet aurait donc pu renouveler non seulement Venise, ou, comme le dit le préfacier, « la rendre à la nature », mais encore lui-même s'il en avait senti le besoin. Mais ce n'est point là le phénomène qui se passa.

Notre explication est tout autre. Monet, à Venise, ne se renouvelait point, mais se continuait, se contrôlait lui-même par une séduisante expérience en vue d'une œuvre considérable, se renouant elle-même logiquement à celles qui l'avaient précédée.

Nous avons trop souvent suivi cet enchaînement pour ne pas comprendre

immédiatement qu'il n'y avait qu'un pas, aller et retour, de l'étang des nymphœas à la nappe de lagune où s'élève la floraison des palais bariolés.

Nous avons vu Monet suivre le parcours de la Seine en acquérant à chaque étape des ressources nouvelles, et passer des eaux franches d'Argenteuil aux eaux transparentes et vaporeuses de la boucle de Giverny, et s'entraîner des batailles de vagues de Belle-Isle aux sinistres richesses du courant de la Tamise. Ensuite de l'architecture de la meule il avait inéluctablement été amené à passer à celle de la cathédrale. De même, qu'il le voulût, s'en rendît compte ou non, par la force logique de son tempérament et de son œuvre, à laquelle il obéit toujours sans la discuter et sans s'analyser, la grande surface d'eau émaillée de nénuphars ne pouvait se prolonger qu'en les champs entiers de la lagune, avec leurs massifs d'orientales maçonneries et leurs sentiers de canaux. Toutefois cela ne pouvait être qu'une excursion dans le domaine d'analogies toutes naturelles, mais de cette excursion il devait fatalement revenir à l'entreprise commencée, devinée, dont il subissait déjà les conséquences sans en prévoir l'étendue.

C'est pour cela qu'à Venise, où les moirures de la lagune pouvaient évoquer les irisations de l'étang, le peintre a principalement choisi les motifs où la proportion d'eau est la plus grande par rapport aux édifices, et où elle n'est guère, en tout cas, moindre de la moitié. Les principaux motifs sont : *Saint Georges Majeur* qui semble flotter avec sa tour effilée en guise de mâture; ou bien l'entrée du grand canal, casquée du dôme de la *Salute,* qui est vue de l'autre côté de la plus grande largeur du bras d'eau; ou bien encore le *Palais Ducal,* pris à distance, et devant lequel la portion de lagune du premier plan s'étend comme un tapis.

Quand il étudie les maisons vénitiennes, telles que le *Palais de la Mula,* le *Palais Contarini,* le *Palais Dario,* le peintre ne retrace que la portion inférieure, sans montrer le faîte ni par conséquent le ciel, de telle façon que le dialogue est seulement entre la masse architecturale et son avant-plan mouvant. Seule la vue du *Rio de la Salute* qui le séduit par un coin pittoresque de pont, de balcons, une suite de maisons découpant sur le ciel une échancrure bizarre, contient une proportion d'eau minime. Il est enfin à noter que les tableaux dont nous venons de parler, pour une bonne partie, *supprimaient le ciel pour le mieux montrer reflété,* — toutefois d'une façon plus accidentée, plus brisée, plus scintillante que dans les premiers bassins des nymphœas, déjà entrepris, mais encore tenus dans le secret de l'atelier.

La couleur dans presque toute la série de Venise, était suave, doucement chatoyante, très peu contrastée, résultat inévitable de la nature même de l'analyse qu'avait tentée Monet et de sa volonté d'éviter le trop pittoresque, l'effet d'oppositions romantiques, ou comme le disait Mirbeau, l'art de cartes postales, qui prend trop facilement la plupart des peintres au piège. Cette extrême délicatesse fut cause que la série fut moins comprise encore que certaines autres. Mais il est probable qu'elle gagnera avec le temps toute sa valeur et, en tous les cas, il est certain que comme travail de transition, pour ceux qui étudieront à fond avec nous l'œuvre de Monet, elle conservera un intérêt capital.

VENISE

THÉORIE DES ÉQUIVALENTS ET DES DOMINANTES.
CHAQUE MAÎTRE TROUVE LES SIENS.

On aura pu remarquer, en suivant chronologiquement cette étude, que des écarts de temps parfois assez longs se produisent entre les périodes où Monet s'adonne passionnément à la conquête et à l'accomplissement de certains de ses cycles.

Tel a été, en effet, à diverses reprises, sur cet énergique, sur ce vaillant, cet artiste plein de foi et d'ardeur, le résultat d'un chagrin, ou même simplement d'un doute. Certaines années il a moins ou à peine produit. Il faut tenir compte, quand on analyse un tel artiste, de l'intensité extraordinaire qu'il dépense une fois qu'il tient une œuvre. Il la creuse, la modifie, l'épuise (et s'épuise parfois en même temps lui-même) jusqu'à ce qu'il en soit à peu près satisfait; puis il en doute encore, et ce n'est qu'après une nouvelle épreuve, parfois de reprise, parfois simplement d'attente, qu'il se décide à la soumettre au jugement public, tout en passant alors le plus désagréable des quarts d'heure.

Mais son énergie se répare, la couleur de nouveau l'attire, l'entreprise le transporte et il commence un travail nouveau, plus important et plus difficile que celui qui lui avait procuré des joies si âprement disputées.

C'est cet homme qu'on a voulu considérer, en ces derniers temps, dans les jeunes écoles, comme un virtuose imperturbable, un « copiste » asservi à la nature, — alors qu'il n'est pas une seule de ses œuvres qui n'en soit une interprétation, une transposition dans une gamme rare, un seul coup de pinceau même qui n'apporte à cette sorte d'invention (1), une valeur révélatrice.

Aucune technique, soit claire et unie, soit vibrante et analytique, soit sombre et cuisinée, soit même se rapprochant aussi fidèlement que possible de la vision moyenne

(1) *Invenire*, trouver, découvrir ce que les autres ne voyaient pas, travail différent de celui de grouper des éléments qu'ils n'étaient pas à même de voir.

de cent paires d'yeux humains prises au hasard, ne pourra et ne devra jamais être une copie exacte, rigoureuse, des apparences de la nature. Les raisons en sont que d'abord ces apparences ne sont pas perçues identiquement de la même manière par deux de ces paires d'yeux; et, de plus, que ces apparences changent avec une continuité et une rapidité prodigieuses.

Ces techniques ne peuvent donc que tendre à établir les plus saisissantes *dominantes,* au moyen des plus beaux *équivalents.* Et cette beauté elle-même n'a rien de fixe, de codifiable; car elle réside uniquement dans la façon de la ressentir de celui qui l'exprime.

Or, il est incontestable que Claude Monet a trouvé dans la nature des *dominantes* assez fortes, assez captivantes, pour frapper tout d'abord les esprits libres de préjugés d'académie ou d'atelier, et qu'elles se sont ensuite imposées au point de demeurer gravées dans les mémoires. Exemples, entre beaucoup d'autres formes : la silhouette de Vétheuil, les peupliers de l'Epte, une meule, une cathédrale.

Quant aux *équivalents,* ils ont été jugés assez beaux pour contribuer les premiers au succès de l'œuvre.

Il est tout à fait oiseux, à notre avis, de discuter les tonalités et les modulations adoptées, du moment que les relations sont harmonieusement combinées et à la fois évoquent et renouvellent nos sensations devant la nature, et pas seulement nos sensations, mais aussi les émotions qui les accompagnaient.

La peinture, ainsi considérée, est un langage à part, aussi expressif et aussi complet en lui-même que celui des sons, pouvant et devant nous parler sans aucun secours de paroles. C'est ainsi qu'une étude telle que celle-ci et toutes les autres de même genre, ne sauraient, en dehors des faits qui permettent de classer les étapes d'une œuvre, rien expliquer de l'essence de cette œuvre même, et ne peuvent être qu'une invitation à la bien regarder.

En revanche, quand des *dominantes* ont été isolées avec autant de relief, quand les *équivalents* trouvés par un artiste sont aussi déterminés, aussi à part, — et par suite d'autant plus faciles à imiter qu'ils se distinguent de tous les autres, — ceux qui les empruntent sont, eux, alors triplement copistes, puisqu'ils exploitent à la fois une façon de regarder, une façon de ressentir, et une façon d'exprimer.

C'est pour cela que les critiques, peu réfléchies et point fondées que certains ont adressé à l'œuvre de Monet, rejoignant, cela est curieux à noter, l'incompréhension de celles qui, pour d'autres motifs, lui barraient la route dans les années 70 à 80, se trompent de but et ne devraient s'appliquer qu'aux peintres qui ont trop facilement et trop docilement adopté la manière de notre peintre. Il reste tout à fait dans une autre région, qui est la sienne.

Les mêmes remarques aident à comprendre pourquoi le terme d'*impressionniste* et d'*impressionnisme,* ne correspondaient à aucune entité, soit d'école en général, soit d'artiste isolé.

L'on n'a qu'à passer en revue tous ceux qui se sont trouvés mêlés à ce mouvement et que des désirs communs de libre manifestation d'eux-mêmes avaient

réunis. Aucun n'est analogue à l'autre. Boudin, qui assiste aux premiers essais de Monet, ne ressemble pas à Jongkind, qui contribue à l'affranchir de ce qui pourrait demeurer mêlé d'influences de Corot et de Courbet à sa vision déjà vigoureuse et à son dessin déjà caractéristique. Manet, parti des maîtres, ne ressemble en aucune façon à Courbet qui a pourtant comme lui une éducation de musée. Puis, lorsque par réaction, ce que Monet a apporté de clair dans la palette et de lumineux dans l'atmosphère, agit sur le même Manet, aucune comparaison ne peut s'établir entre l'*Argenteuil* de l'un et les *Argenteuils* de l'autre.

Renoir est fraternel avec Monet, mais, malgré quelques échanges de recherches au début, rien de plus dissemblable que leurs tempéraments, et l'extrême délicatesse de perception, chez l'un et chez l'autre, aboutit à des résultats entièrement différents. Pissarro, chez qui on a cru pouvoir relever des hantises successives, de Millet, de Monet, de Seurat, n'a rien, ni comme sentiment, ni comme touche, ni comme matière, de tous ces artistes pas plus que de ses deux ardents compagnons de la rue Laffitte. L'on pourra s'apercevoir un jour ou l'autre que *toutes* les œuvres de Pissarro, quelles que soient ses recherches du moment sont du même tempérament, et portent toutes leur signature à distance. Il n'est jusqu'à Sisley, dans sa personnalité moins tranchée, moins impérieuse que celle de ses camarades, qui ne se distingue par ses qualités à lui, un abandon sans arrière-pensée, une certaine aimable négligence pleine de saveur, et une gamme, soit de vert et de rose très fraîche, soit blonde et ambrée des plus caressantes.

On pourrait s'étonner que dans un livre où se trouve étudié Monet surtout en lui-même, mais aussi quelque peu par rapport aux artistes de son temps, le nom de Cézanne ne se soit pas trouvé une seule fois sur notre route.

Ce n'est point que Monet et lui, il s'en faut de beaucoup, fussent étrangers l'un à l'autre. Mais les affinités que nous avons trouvées, malgré la diversité des tempéraments, entre Monet et Renoir, sont ici totalement absentes. Impossible de trouver une commune mesure entre un peintre qui s'évertue *à priori* à reconstituer tout un système de la nature et de la peinture, et un autre qui, par une admirable méthode expérimentale pénètre les lois de l'équilibre de cette nature, et trouve, au fur et à mesure de ses nécessités le langage approprié, parce qu'il est tiré de ces lois elles-mêmes. Aussi l'œuvre, la personnalité, les influences posthumes de Cézanne (influences et conséquences qu'il n'aurait ni conçues ni approuvées) sont des phénomènes d'un ordre essentiellement différent de ceux que nous avons analysés dans ces pages.

Cézanne a vécu à l'écart, et, tout en admirant Monet, ne se l'est représenté que comme un peintre doué d'un « œil » merveilleux. Ce qui revient à dire que s'il l'a admiré, il ne l'a jamais regardé. Monet, au contraire, a regardé les œuvres de Cézanne, les a admirées, mais n'en a pas subi la moindre atteinte. Ils ont vécu dans des mondes distincts. Le monde où Cézanne a si laborieusement construit son grandiose monument d'impuissance n'avait donc point à être examiné ici; il n'y avait ni prétexte, ni profit à un pareil rapprochement.

Au reste, pour rares qu'elles devinrent, les relations avec Monet furent des plus cordiales. En 1895, Cézanne vint à Giverny, s'y rencontra avec plusieurs artistes

qu'il ne connaissait point, parmi lesquels Rodin. Il trouva même que le statuaire avait été bien aimable avec lui, et que c'était vraiment « gentil de la part d'un monsieur décoré ». Il alla jusqu'à se prosterner devant lui, pendant un tour de jardin. Très peu de jours après il retournait précipitamment en Provence.

« J'ai dû, écrit-il à Monet de cette retraite plus sûre, j'ai dû quitter Paris, abandonner momentanément l'étude que j'avais entreprise chez un écrivain dont il avait commencé le portrait qui s'était mis si libéralement à ma disposition, et je suis un peu confus du mince résultat que j'ai obtenu, surtout après tant de séances et des emballements et des découragements successifs.

« Me voilà donc retombé dans le Midi, d'où je n'aurais peut-être jamais dû m'éloigner pour m'élancer à la poursuite chimérique de l'art.

« ...Pour terminer, je vous dirai combien j'ai été heureux de l'appui moral que j'ai rencontré auprès de vous, et qui me sert de stimulant pour la peinture. »

Cézanne a tracé là, sans s'en douter, son portrait au complet. Il confirme aussi tout ce que nous venons de dire de ses « rapports par contraste » avec Monet, et explique pourquoi il ne s'est pas rencontré sur la route que nous avons parcourue.

Nous devions pourtant nommer, et nous l'avons fait, ceux qui s'étaient rapprochés pendant la période dite impressionniste. Dans une histoire complète de l'art au XIXe siècle, il faudrait encore trouver des analogies et des influences chez des peintres qui tout en les présentant à notre regard, conservent des physionomies originales. Artistes que l'on s'étonnera plus tard de trouver oubliés ou négligés en ce temps-ci : l'exquis Victor Vignon, peintre sensitif et tendre, coloriste d'une rare finesse; Cordey, vigoureux et franc jusqu'à la roideur; Norbert Gœneutte, qui, non seulement comme graveur, mais aussi comme peintre, après avoir perpétré des morceaux dans la tradition des anciens maîtres et point indignes d'eux, commençait à Venise et à Anvers, à se rattacher brillamment aux tendances picturales de son temps. Il en est bien d'autres encore, notamment Delâtre et l'Ecole de Rouen.

Est-ce à dire que les *dominantes* et les *équivalents* (on nous excusera de répéter ces termes nécessaires) découverts par Claude Monet, ainsi que ceux qui appartiennent en propre à ses principaux compagnons de lutte, n'ont eu pour résultat que des imitations stériles ?

Il y a deux points bien distincts dans cette question : l'action exercée sur tels ou tels artistes faciles à influencer et qui constituent le gros de l'armée, l'ensemble d'une école que le temps classe et parmi laquelle il fait cependant des choix; — puis le profit que l'art en général peut retirer d'une façon de voir particulière et l'influence exercée sur des artistes même qui suivent des chemins absolument différents.

Or, il est historiquement certain, maintenant, que sans se ressembler aucunement entre eux, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, ont contribué tous ensemble à ramener un goût de couleur claire et d'observation directe jusque dans les ateliers académiques d'où ils s'étaient enfuis justement parce que ce goût s'y était perdu.

Monet, en particulier, a inventé, ou adapté d'une façon neuve et personnelle qui équivaut à l'invention, une méthode d'analyse qui avait cela de remarquable qu'elle

ne contrariait pas, la servant au contraire, sa vision synthétique de la nature. Délicate et précise dans sa complexité, cette méthode se prêtait à ses sentiments tendres comme à ses sentiments passionnés; elle lui permettait de traduire, en *équivalents* d'une qualité d'art supérieure, les spectacles les plus subtils comme les plus vigoureux. Il est donc non seulement injuste, mais encore peu critique de le considérer comme un copiste imperturbable, et dénué d'imagination. Il a possédé, au contraire, à un degré inégalé, une des qualités les plus belles et les plus rares du peintre : *l'imagination de la couleur.*

C'est une des raisons pour lesquelles se produisirent de temps à autre, de ces arrêts de travail qui ont donné lieu aux réflexions que nous terminons ici, et pendant lesquels cette imagination se reposait anxieusement, puis se ravivait, puis le reprenait soudain tout entier.

MINUTE DE RECUEILLEMENT.

Après toutes les réflexions générales que nous ont suggérées chacune des phases de cette admirable carrière, aurons-nous besoin de résumer, dans des conclusions en règle, la portée de l'œuvre, l'enseignement du caractère et de la vie ? A quoi bon ? Les faits et les travaux parlent d'eux-mêmes. La vie de Monet, claire d'un bout à l'autre, est une leçon d'énergie, d'indépendance, de hautaine probité. L'on ne peut pas dire qu'il refuse de faire des concessions aux préjugés, aux ambitions, aux goûts moyens de son temps, car il n'y songe même pas. C'est tout naturellement, et parce qu'il est payé par des satisfactions plus certaines et plus hautes, qu'il refuse, sans affectation, les honneurs, généralement recherchés, qui viennent parfois à sa porte, plutôt en solliciteurs qu'en protecteurs, comme il est d'usage. Comment se tourmenterait-il pour des sanctions aussi vaines, quand elles ont attendu, pour se proposer, que le succès de son effort les ait dépassées? Cet effort, ainsi que les doutes âpres et féconds qu'il entraîne, constitue avec les deuils inévitables ressentis si vivement par tout homme de cœur, la rançon de ce succès considérable, universel. Quant aux récompenses, c'est la réussite même des œuvres qui nous les révèle. Tels tableaux puissants et délicats, où l'air circule et colore, où l'eau et le ciel forment une si pénétrante harmonie, où la végétation luxuriante évoque les promesses, les caresses ou les bienfaits de la terre, nous font, comme si nous nous trouvions à ses côtés, assister et participer aux bonheurs qu'il eut d'entendre et de traduire l'immense poëme naturel.

Et c'est en cela que l'œuvre de Claude Monet, comme celle de Corot, qu'il continua en s'écartant profondément de lui, l'égale aux grands maîtres français et dépasse l'apport d'un ordinaire paysagiste. Certes, il est beau, il demeurera toujours beau, de peindre d'imagination les actes des héros et des dieux, et même la simple vie humaine, dans ses douleurs, dans ses joies, et jusque dans la monotonie de son cours. Ce n'est pas nous, qui, dans notre admiration pour Monet, renierons les

croyances, les conceptions, les fictions, les caprices même qui ont inspiré les maîtres que nous vénérons, et qui inspireront toujours ceux qui doivent un jour leur succéder.

Mais il n'est pas nécessaire, et l'œuvre de Monet le prouve, que les dieux, les héros et les hommes, soient présents dans une image, pour que cette image prenne rang à côté de celles qui les figurent. Il suffit qu'elle éveille des sentiments humains, héroïques ou divins. Tout l'effort de l'humanité peut être évoqué dans une représentation de la mer qu'une voile sillonne et brave, ou d'un champ qui porte, amassé en la massive architecture de la meule, le grain qui atteste et répare le labeur. Un sentiment divin peut être éveillé en nous par un nuage qui se réflète sur l'eau, et la parole liturgique : « *Cœli enarrant gloriam dei* » pourrait être la devise du peintre qui ressent avec vivacité, avec profondeur, et qui jette sur sa toile, avec toute la science que lui a donnée sa joie, et toute la joie que lui a donnée sa science, comme un chant, les plus vivantes richesses de sa palette.

EN PLEIN ÉPANOUISSEMENT DU POËME DE L'EAU.

Pendant les deux premières années de la Grande Guerre, Monet, non plus cette fois pour les mêmes causes esthétiques, mais parce qu'il était étreint par l'angoisse commune, cessa le travail.

Aux heures les plus sombres, il vit passer le long de ces routes de la Seine, l'exode de milliers de Parisiens, comme aussi la caravane lamentable des réfugiés errant en sens contraire. Parfois des peintres s'arrêtèrent un instant chez lui, l'exortant à la fuite, et peu rassurés eux-mêmes, se donnaient la peine de le rassurer alors qu'il ne ressentait aucune crainte, son parti étant bien pris de ne pas quitter sa maison et son atelier.

Mirbeau, en passant, lui dit : « Les Allemands n'oseront rien vous faire. »

Puis le temps lui parut long. Alors il fit construire un atelier plus grand que ceux qu'il possédait déjà. La troisième année du drame commençait. Rien n'était fait pour donner confiance dans l'avenir. Monet pensait : « Il y a des Français qui combattent; je ne peux que peindre, il faut que je fasse ce que je puis faire. »

Il sera beau dans l'avenir de se représenter cet homme de soixante-seize ans commençant une entreprise qui ne pouvait durer moins de quatre ou cinq années, sans la moindre hésitation, sans la moindre de ces discussions avec soi-même que tout artiste, tout poète, engage à la veille d'un grand travail, et qu'il est déjà beau de voir résoudre par la mise au travail.

Ainsi se dessine avec un puissant relief ce caractère, dont nous ne devions pas dissimuler les périodes de doute et même de pessimisme, puisqu'elles ne font que mieux ressortir d'aussi beaux réveils d'action.

Le jeune homme trapu, résolu quoiqu'un peu timide, réfléchi quoique prêt à foncer comme un petit taureau, que nous avons vu ramassé sur lui-même dans le coin du tableau que Fantin peignait en 1870, est à l'heure où nous sommes arrivés, une sorte de paladin moderne pour qui les mots qui servent à désigner la vieillesse sont déplacés et comme discordants. A quatre-vingt ans, sa grande « œuvre de guerre »

LES NYMPHÉAS

EN PLEIN ÉPANOUISSEMENT DU POÈME DE L'EAU.

[illegible] de leur premières années de la Grande Guerre, Monet, non plus celle [illegible] qu'il était atteint par l'angoisse com[illegible].

[illegible] les plus sombres, il vit passer le long de ses routes de la Seine, l'exode [illegible] de l'Oise, [illegible] la [illegible] des réfugiés errant en [illegible]. Parfois des peintres [illegible] chez lui, l'exortant à la [illegible] eux-mêmes, se donnaient la peine de le rassurer alors qu'il ne [illegible] crainte, son parti étant bien pris de ne pas quitter sa maison et son [illegible].

[illegible] en passant, lui dit : « Les Allemands n'oseront rien vous faire. »

[illegible] lui parle long. Alors il fit construire un atelier plus grand que [illegible]. La [illegible] du drame commençait. Rien n'était fait [illegible] Monet pensait : « Il y a des Français qui com[illegible] que je [illegible] ce que je puis faire. »

[illegible] représenter cet homme de soixante-seize ans [illegible] années, [illegible] que tout [illegible] beau de [illegible]

[illegible] devions pas [illegible] ne font que [illegible]

[illegible] quoique prêt [illegible] lui-même dans le [illegible] sommes arrivés, [illegible] désigner la vieillesse [illegible] œuvre de guerre »

accomplie, Claude Monet est aussi droit, aussi décidé d'allure, aussi vif de regard, aussi net et bref et précis de parole, que nous l'avons connu à l'âge mûr.

Les épaules sont larges, bien effacées, prêtes pour le mouvement rapide, singulièrement exténuant, du peintre qui va couvrir de vastes surfaces, partout à la fois, accordant d'un bout à l'autre. L'œil est si pénétrant, si aigu, si direct, et en même temps si plein d'images accumulées, le rendant un instrument non moins de comparaison que de perception, que l'on ne peut croire qu'il a failli être menacé, ni qu'il se fatigue plus promptement que naguère. Lorsque le peintre le dit, on penserait qu'il y met quelque peu de coquetterie. Le teint vermeil, contrastant avec la belle barbe blanche soignée, qui descend en nappe argentée sur le torse robuste; les mains petites, agissantes; les bras vigoureux, que l'on est surpris de voir manœuvrer les grandes toiles, les lourds chevalets, avec prestesse; l'esprit prompt à la réplique; le souvenir précis des années les plus lointaines et le jugement lucide du moment présent; — tout cela montre que chez certains privilégiés du travail, et chez Monet en particulier, — le mot de vieillesse, et le fait même, sont absolument relatifs.

Ainsi, demeurant éloigné, mais non oublié ni oublieux de Paris, se conservant alerte de corps et de pensée parmi ses fleurs et ses œuvres, il attaqua ce dernier et vaste cycle du poëme de l'eau vers lequel nous avons vu se diriger peu à peu son effort et sa prédilection.

Faire construire, en pleine guerre, un atelier de douze mètres de largeur sur vingt-trois de longueur et quinze de hauteur, commander des toiles sur chassis, larges de quatre mètres vingt-cinq et hautes de deux; faire agencer des chevalets roulants pour au moins quarante à cinquante de ces toiles plus grandes, sauf certaines du début, que toutes celles qu'il avait peintes en pleine force de l'âge; disposer ces grandes toiles à la suite les unes des autres (et, ceci est important, touchant presque terre), en rang ovale tout autour du grand atelier, — et regarder sans peur, la grande palette chargée de neuf à la main, cette rangée de surfaces blanches, — tel est le prologue, et toute épithète en affaiblirait le spectacle.

Là-dessus, aidé de ses études multiples des reflets du ciel se jouant sur l'eau parmi les groupes étalés de nymphœas flamboyants ou candides, il attaque un diptyque dans un ton, un triptyque dans un autre, quatre toiles se continuant dans une autre symphonie encore.

Chaque œuvre ainsi composée de deux, trois, quatre grandes toiles (1), formera, non point comme les polyptyques traditionnels, des phases différentes d'une même action, ni même des aspects contrebalancés et rapprochés, ou contrastés, d'un même motif. Les toiles de chacune de ces séries se continuent sans interruption, et cependant leur division a sa raison d'être, qui réside dans cette construction occulte dont nous ne signalerons jamais assez l'importance. En d'autres termes, leur continuité est justifiée *par ce que l'œil peut supporter et apprécier d'étendue en rapport avec l'harmonie dominante.*

(1) Trois seulement sont d'un seul panneau, de six mètres sur deux.

Ce principe, bien entendu, que nous pouvons ainsi énoncer après coup, Monet ne se l'est point formulé dans ces termes. Il ne se l'est même point formulé du tout. C'est l'exquise délicatesse de son instinct de peintre qui l'a poussé à ne donner que deux panneaux à tel groupe, et trois ou quatre à tel autre, parce que la combinaison harmonieuse sur laquelle il reposait gagnait à se limiter, ou au contraire devait s'étendre. Ainsi c'est la couleur qui règne en maîtresse, comme elle ne l'a jamais fait dans une œuvre picturale, étant donné qu'il s'agit d'un motif qui paraît n'avoir ni commencement ni fin, où le ciel n'est pas visible, mais est cependant aussi présent que l'eau, puisqu'elle ne laisse rien perdre de ses nuances et de ses jeux et qu'au contraire elle les concentre et les avive.

Mais quoique nous soyons dans ce pur domaine de la couleur, il y a cependant un rythme caché, qui est celui de l'atmosphère, et celui de nous-mêmes par rapport à elle. Au surplus, parfois certaines de ces suites sont construites plus visiblement. Ce seront par exemple, dans une d'elles, deux puissants troncs de saules, qui viennent accuser nettement la division en triptyque. Cette division n'est pas correspondante au nombre des toiles elles-mêmes; elle vient au contraire les couper comme de massives colonnes qui s'interposeraient entre nous et le mirage nuancé. Ce seront encore des touffes d'iris d'eau qui viendront se dresser tout au bord, cependant que la chatoyante nappe s'étale, s'illumine et fuit. Parfois la construction sera donnée par un nuage, et parfois même, par l'image renversée d'un arbre que l'on ne voit pas.

Une fois quelques-unes de ces suites terminées, ou en train pour une reprise ultérieure, Monet en recommence d'autres. Il y a dans cette exaltation de couleur, une joie telle qu'il semble ne plus pouvoir s'arrêter, et jamais homme, peintre ou poète, n'aura pu s'abandonner à son rêve avec une pareille liberté, sans être gêné, retenu, par quelque considération que ce soit, ni des autres, ni de lui-même.

Si une catastrophe avait foudroyé ce chêne à certains de ces moments là, elle aurait surpris en plein bonheur le plus heureux des hommes, ce qui est la plus belle façon de finir que nous puissions rêver. Sans doute, à d'autres heures, plus tard, pendant cette véritable épopée picturale de quatre années et plus, devaient venir les moments de doute, les moments sombres que nous savons, mais suivis de nouvelles flambées. Cela était inévitable; et même, la beauté de cette aventure serait incomplète sans cela. Monet serait, trop satisfait, en désaccord avec Monet. S'il n'avait pas atteint les plus hauts points de ses enivrements et les plus poignantes épreuves de ses négations de lui-même et de son œuvre, cette œuvre ne serait pas ce testament, cette synthèse énorme et subtile de tout ce qu'il a senti, et tenté.

Il est vrai, à la lettre, de dire que le peintre était entraîné par son entreprise et par la griserie qu'elle comportait, jusqu'à ne pouvoir s'arrêter. Il nous a, en effet, confié qu'à certains moments les plus intenses de son travail, son cerveau et sa main continuaient, la nuit, à étaler en rêve des couleurs sur les toiles, en descendant plus bas, toujours plus bas, avec une force irrésistible (1).

(1) Ce qui s'explique physiologiquement par la disposition que nous venons de dire, des toiles posées sur les chevalets, à peine séparées du sol.

Cependant, nous aurions donné une idée absolument fausse de ce grand cycle, si l'on pouvait penser que, malgré la puissante exaltation qui le mena jusqu'au bout, il ne fut pas réglé par une discipline non moins puissante. Cette œuvre pleine d'entrain était aussi une œuvre pleine de volonté. Tout en se laissant aller aux mirages de la couleur, Monet savait absolument où il allait. C'est en cela qu'est merveilleuse cette campagne d'un homme entre soixante-seize et quatre-vingt ans; elle demandait déjà une résolution, une certitude de la durée, un coup d'œil sur l'ensemble et la fin même de l'entreprise, que possèdent bien peu d'hommes dans toute la force de l'âge.

Monet exécuta à peu près douze à quatorze compositions, de deux à cinq toiles chacune, formant un total de près de cinquante, sans compter les études. Sans doute l'exécution de ces grands panneaux était pleine de largeur et traitée par amples synthèses, mais ce serait absolument en méconnaître la nature que d'y voir des ébauches, d'amples pochades. Au contraire, la couleur y est si richement prodiguée, et si soigneusement travaillée, les passages et modulations de nuances si complexes, que l'on peut sans exagération, dire que la matière en est aussi précieuse que celle des œuvres de moindre format où l'analyse nécessitait les plus grandes délicatesses de touche. Seulement l'expérience de toute une vie, suivant la saisissante expression de Whistler, permet de mettre dans le travail d'une heure ce qui est pour d'autres le labeur de longues journées. Elle donne aux maîtres avancés en âge une rapidité qui, loin d'imprimer à leur ouvrage un caractère d'imperturbable froideur, leur conserve ce frémissement même de la joie ou de la douleur qui nous rend si émouvantes les productions du grand âge : les *Régents* et les *Régentes* de Frans Hals, la dernière *Pieta* de Titien.

Toutefois, plusieurs n'auront pas satisfait entièrement Claude Monet. Il les considère comme inachevées, malgré l'intérêt d'élan qu'elles offriront toujours. Celles qui sont de nature à le satisfaire forment une suite d'exceptionnelles décorations pour une vaste salle disposée en ovale, ou plus exactement de quoi décorer plusieurs salles de ce genre.

Les groupes de deux, trois ou quatre se suivant ainsi, n'ont pas été expressément combinés en vue d'aller ensemble. Toutefois telle est l'unité de ce grand travail que, dans leur diversité, elles s'harmonisent toujours entre elles, et que partout où le regard se pose ou circule, il a l'illusion de la continuité et le plaisir du changement. Le spectateur, se trouvant comme au milieu même de l'étang aux nymphœas, bien qu'à quelque distance de lui, grâce à ce hardi artifice, à cette convention singulière et pourtant véridique du relief et de la suppression de l'horizon, croit sentir au-dessus de sa tête le ciel reflété, et fuyant devant lui le miroir d'eau tout incrusté des plantes grasses, support des fleurs épanouies, encore qu'il ne soit que devant des surfaces verticales se développant circulairement. Il est certain que rien d'analogue n'avait été encore tenté, et que la particularité même de la tentative en prohibe toute imitation, qui serait risible.

La grande œuvre que Monet se commanda à lui-même pendant la guerre et à l'approche de sa quatre-vingtième année, demeurera donc dans l'histoire de l'art moderne un fait sans précédent, et qui ne saurait être renouvelé désormais, ni par

lui, ni par quelque autre. Comme tout l'ensemble de sa production que nous avons étudiée de la prime jeunesse aux années d'affranchissement, puis de luttes, puis de créations incessantes et logiquement enchaînées, puis de recherches encore au milieu même du succès, recherches jamais ralenties, d'essors enfin, mêlés d'anxiété et de nouveaux envols, le poëme des nymphœas est également, pour tous les artistes, une magnifique invitation à faire autre chose que lui.

De toute façon, il est beau de voir un maître comblé de jours, après tant de travaux, d'émotions, de succès, et finalement en possession de tout ce que la gloire et la fortune peuvent apporter pour alléger l'inéluctable poids de la vie, terminer sa carrière non sur un crépusculaire repos, mais sur un effort de plus vaste envergure que jamais, et sur un des plus vibrants de ses hymnes à ses divinités : couleur et lumière !

Ainsi, lorsque le jour de l'armistice le peintre écrivait à son ami le Président du Conseil qu'il demandait à offrir à son pays, qui avait toujours lutté pendant qu'il œuvrait toujours, son grand diptyque bleu des Nymphœas, pouvait-on considérer cette lettre comme son bulletin de victoire à lui, et cette dîme volontaire de son travail accompli comme un des épisodes de l'innombrable victoire française.

TABLE DES GRAVURES

1. Claude Monet, par Renoir (1875).
2. Les Quais et le Pont-Neuf. 12
3. Saint-Germain-l'Auxerrois. 20
4. Une Terrasse au Havre. 26
5. Port du Havre. — La Chambre de Commerce (1866). 30
6. Le Port de Honfleur. 34
7. Sainte-Adresse. 36
8. Le Phare de Honfleur et la Côte de Grâce. 36
9. Rue de Village en Normandie. 38
10. Portrait de Madame Gaudibert (1868). 40
11. Camille. 42
12. Le Déjeûner sur l'herbe. 44
Esquisse du grand tableau en partie détruit par l'artiste.
13. La Brodeuse. 46
14. Femmes cueillant des fleurs. 48

15. Le Déjeûner. 48

16. Route de Chailly (Forêt de Fontainebleau). 50

17. La Seine à Bougival (1869). 50

18. La Tamise (1870). 52

19. Vue de Hollande. 56

20. Vue de Hollande. 58

21. Les Déchargeurs de charbon. 64

22. Les Régates à Argenteuil. 66

23. Voilier à Argenteuil. 66

24. Argenteuil. 68

25. Effet de neige (1874). 68

26. La Tasse de café. 70

27. Les Dindons. 72

28. Vue de Vétheuil. 74

29. Le Quatorze Juillet. 75

30. Les Fumées de la Gare St-Lazare. 76

31. Les Falaises de Varengeville. 78

32. La Barque de Claude Monet. 80

33. Bordighera. 82

34. L'Aiguille d'Etretat. 83

35. Les Pyramides à Port-Coton (Belle-Isle). 84

36. Les Filets. 86

37. Antibes. 88

38. Les Meules. 94

39. Les Peupliers. 96

40. Les Peupliers des Bords de l'Epte. 97

41. Cathédrale de Rouen. 100

42. La Cabane du Douanier. 102

43. Le Parlement de Westminster. 104

44. Vue de Vernon prise de la rive droite. 106

45. Une Allée du Jardin de Giverny. 108

46. Venise. 110

47. Les Nymphéas. 118

48. Claude Monet, par P. Paulin. 120

TABLE DES MATIÈRES

Que tout grand artiste est un continuateur. 5
Du terme d'« impressionnisme », cause d'erreurs. 8
Que la couleur, en peinture, est un ensemble indéfinissable de miracles qui ont vertu d'absolu. 11
De l'héritage que les maîtres de la lumière transmirent à Claude Monet. 15
Du retour à la nature et des prédécesseurs immédiats de Monet. 18
Des débuts difficiles. 22
De l'amitié opportune d'Eugène Boudin. 24
Débuts pénibles, rencontres heureuses. 26
Premières orientations. 30
Monet rencontre déjà Jongkind, ne rencontre pas encore Manet, et peint des vues de Paris. 32
Comment d'un groupe obscur sortit une « école » célèbre. 37
Des différences entre les tableaux de personnages chez Monet, Courbet et Manet. 40
Les premiers grands tableaux de figures. 43
Les « Femmes cueillant des fleurs » et les dernières peintures de personnages. 47
Peinture « grise ». Années sombres. 50
Années d'Angleterre et de Hollande. 53

La période hostile. 58
Les décisives transitions d'Argenteuil. 64
Intermède de fleurs et de fruits. 69
Pour rappeler simplement des batailles éteintes. 71
Entre Argenteuil et Vétheuil, l'analyse lumineuse devient de plus en plus aiguë. 74
La carrière de Monet parallèle au cours de la Seine, avec Giverny pour étape décisive. 79
Alternances : Bordighera, Etretat, Belle-Isle. 82
Que l'œuvre de Monet est soumise à une loi de contrastes. 85
Autres alternances : Vintimille, la Creuse. 87
Deux événements : l'exposition avec Rodin, la souscription pour l'« Olympia ». 90
Les « Meules », point culminant de l'œuvre, et leur vertu architecturale. 94
Des « Cathédrales » et comme quoi elles sont la suite logique des « Meules ». 97
Transition du poëme de l'eau. 102
Les eaux tragiques de Londres. 104
Le jardin et les eaux chatoyantes de Giverny. 107
Giverny-Venise... et retour. 109
Théorie des équivalents et des dominantes. Chaque maître trouve les siens. 111
Minute de recueillement. 116
En plein épanouissement du poëme de l'eau. 118
Table des gravures. 123
Table des matières. 126

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE TRENTE SEPTEMBRE 1921
PAR LA
MODERNE IMPRIMERIE
37, RUE GANDON, A PARIS

REPRODUCTIONS PAR DANIEL JACOMET

CLICHÉS DURAND RUEL,
DRUET & BERNHEIM-JEUNE

38436

Alexandre
Claude Monet

ND
553
.M7
A5